

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Obecná teorie a dějiny umění, Filmová studia

Bakalářská práce

Jiří Sirůček

Hluboký čas Země: *Aguirre, hněv Boží*

Deep Time of the Earth: *Aguirre, the Wrath of God*

Praha 2018

Vedoucí práce: doc. PhDr. Kateřina Svatoňová, Ph.D.

Poděkování

V první řadě bych chtěl poděkovat vedoucí práce doc. PhDr. Kateřině Svatoňové, Ph.D. za její ochotu vyslechnout všechny možné návrhy na téma bakalářské práce, trpělivost při jejich rozmlouvání a mnoho rad při realizaci výsledného textu (i v prázdninových termínech).

Dále Mgr. Martinu Kaplickému, Ph.D. za vstřícnost při objasňování některých filozofických/estetických problémů.

Mámě za přečtení práce a kontrolu pravopisu a Noemi za řadu skvělých podnětů.

A také všem ostatním.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 14. 8. 2018

Jméno a příjmení

Abstrakt

Otřes, který způsobilo zjištění, že Země přesahuje svou existencí lidi o miliardy let, byl po Koperníkově heliocentrismu dalším radikálním narušením představy člověka jako centra světa i vesmíru. Přestože koncept hlubokého času, a s ním i zpochybnění jedinečnosti subjektu, byl na poli exaktní vědy přijat relativně brzy, v řadě oblastí humanitních disciplín přetrvávalo dualistické, teleologické a antropocentrické uvažování do jisté míry dodnes. Skrze motiv hluboké temporality Země sleduje bakalářská práce filozofické myšlenkové proudy, které „zrazují“ pokantovskou tradici uvažování a snaží se reflektovat vnější svět ležící za hranicemi subjektivity, obracet pozornost k *ne-lidskému* a pokoušet se představit si jeho kvality, i když s nutným vědomím, že se vždy jedná „pouze“ o spekulaci. Text nejdříve seznamuje čtenáře s některými z tendencí současné kontinentální filozofie, především spekulativním realismem, objektově orientovanou ontologií nebo novým materialismem, a propojuje je s pracemi z oblasti geologie, které zvažují možnosti, jak kognitivně pojmut rozsáhlou zemskou časovost. Poznatky tohoto myšlení bakalářská práce následně aplikuje na film Wernera Herzoga *Aguirre, hněv Boží* a ukazuje, jak může kinematografie díky specifickým vlastnostem filmového média přivádět pozornost ke vzdálené *ne-lidské* realitě a rozvíjet i naši schopnost nad ní novými způsoby uvažovat.

Klíčová slova

Aguirre, hněv Boží, hluboký čas Země, spekulativní realismus, Deleuze, metafora, Herzog, ne-lidské

Abstract

The shock caused by the discovery that the existence of Earth transcends mankind by billions of years was, after the Copernican heliocentrism, yet another radical disruption of the idea of the human as the centre of the world and the universe. Even though the concept of deep time was, along with the questioning of the uniqueness of the subject, accepted relatively soon in the field of exact sciences, the dualistic, teleological and anthropocentric thinking partially persists in number of areas of the humanities up to the present day. This bachelor's thesis uses the conception of deep temporality of Earth as a motive through which it follows currents of philosophical thinking that "betray" the post-Kantian tradition and seek to reflect the outer world lying beyond the limits of subjectivity, to turn the attention to the non-human and to imagine its qualities, although with the necessary awareness that it always will be a speculation. The text at first introduces some of the contemporary tendencies in continental philosophy, particularly speculative realism, object oriented ontology and new materialism, and connects them with works from the area of geology that consider options for cognitive comprehension of the vast temporality of the Earth. The bachelor's thesis consequently applies the findings of these approaches in an analysis of Werner Herzog's film *Aguirre, the Wrath of God* and demonstrates how the cinema can, through the specific qualities of the film medium, draw our attention to the distant non-human reality and extend also our ability to think about it in different ways.

Keywords

Aguirre, the Wrath of God, deep time of the Earth, speculative realism, Deleuze, metaphor, Herzog, non-human

OBSAH

ÚVOD	7
1. DUALISMUS, NE-LIDSKÝ OBRAT A ANTROPOCÉN	14
1.1. <i>Modrá skleněnka</i>	14
1.2. Krátký čas člověka	16
1.3. Počátky <i>antropocénu</i>	18
1.4. <i>Antropocén</i> jako politická strategie a jeho alternativy	20
1.5. Apropriace dualismu člověk-svět	22
1.6. Bumerangový efekt a reformulace vztahu k „vnějšku“	23
2. HLUBOKÝ ČAS ZEMĚ	26
2.1. Hluboké řešení: Trny a bloky.....	26
2.2. Hluboký čas Země	30
2.3. Ancestrální problém a korelacionismus.....	35
3. AFEKTIVITA HMOTY A ESTETIKA	39
3.1. Demokratizace kamenů	39
3.2. Afektivita hmoty a konsekvence panpsychismu.....	41
4. AGUIRRE JAKO CESTA K NEZNÁMÉMU	48
4.1. Jaké je být netopýrem: Objektivní fenomenologie a metafory	48
4.2. <i>Aguirre, hněv Boží: Antropocén</i> a hluboký čas Země	51
4.2.1. Eiffelova věž a koexistence časů.....	51
4.2.2. <i>Cizí fenomenologie</i> : Metaforismus.....	56
4.3. Příroda jako hyperobjekt	60
4.3.1. <i>Cyklus, šíp</i> a ztráta (meta)jazyka	62
4.3.2. „Vazký“ romantismu a krystal	66
4.4. (Ne)mýšlení času Země.....	70
ZÁVĚR.....	76
SEZNAM CITOVANÉ LITERATURY:	78
SEZNAM CITOVANÝCH FILMŮ:.....	85
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA:.....	86

ÚVOD

„[J]estliže se svět stává špatným filmem, v němž již nevěříme, nemohl by nám potom pravdivý film poskytnout argumenty pro to, abychom ve světě a ve zmizelá těla opět uvěřili?“¹

– Gilles Deleuze

Koncepce hlubokého času Země se postupně konstituovala po dobu několika set let, ale až roku 1981 tento termín prvně zazněl v knize *Basin and Range*² od Johna McPheeho. Otřes, který přineslo uvědomění, že Země přesahuje existenci lidí o miliardy let, je významem srovnatelný s Koperníkovým heliocentrismem nebo s darwinismem. Bylo to totiž další narušení představy člověka jako centra světa nebo vesmíru a upozornilo tak na skutečnost, že Země existuje i nezávisle na nás. Právě neatropocentrické implikace, které myšlení o hlubokém čase přináší, jsou důvodem, proč si v posledních letech koncepce trochu překvapivě nachází cestu z geologie i do sfér filozofie nebo umění. Můžeme jmenovat například výstavu National Academy of Sciences s příhodným názvem *Představovat si hluboký čas (Imagining Deeptime)*, v jejímž rámci bylo vystaveno 18 multimediálních děl tematizujících zemský čas a možnosti, jak jej přiblížit člověku. V širším kontextu je na poli současného umění zřejmá tendence tematizovat realitu za hranicemi lidského dosahu, „cizí“ trvání nebo představovat *ne-lidské* entity a „anonymní materiály“. To se odráží i ve velkých uměleckých přehlídkách jako Documenta, Berlin Biennale nebo například v aktivitách Susanne Pfeffer, která roku 2013 kurátorovala v německém Kasselu dnes již zásadní kolektivní výstavu *Speculations on Anonymous Materials*.

Snaha opustit tradiční pozice umění (a jak uvidíme i filozofie) zabývající se lidskou subjektivitou a tematizovat svět mimo náš dosah, je zřejmě ovlivněna geologickými a geochronologickými objevy posledních let, se kterými hluboká temporalita Země bezprostředně souvisí. Bakalářská práce v první části představí vědecké a socio-kulturní implikace *antropocénu*, nové geologické epochy, v níž se lidstvo kvůli svým aktivitám stalo hybatelem zemských procesů. Bude sledovat, jak některé historické události a proměny

¹ Gilles Deleuze, *Film 2. Obraz-čas*. Praha: Národní filmový archiv 2006, s. 238.

² John McPhee, *Basin and Range*. New York: Farrar, Straus and Giroux 1981.

diskurzu ovlivnily přístup člověka ke světu a zásadně se podepsaly na jeho fungování. V *antropocénu* se naše pozornost obrací směrem k *ne-lidskému* okolí, se kterým sdílíme historii, současnost i budoucnost, a proto je podle mnohých důležité osvojit si i jiné způsoby pojmání času a jeho specifické plynutí. Tyto jistě ekologické implikace, které *antropocén* přináší, jsou jedním z výrazných vlivů filozofického i uměleckého uvažování pokoušejícího se nacházet způsoby, jak opustit cestu antropocentrismu a restrukturovat náš vztah se světem. Jako zásadní se jeví právě nutnost prezentovat nové relace a podílet se tak na změně přístupu, který je hluboce diskurzivně zakořeněn v naší kultuře.

V tom podle mnohých může sehrát důležitou roli i film, který je s to komunikovat se širokým spektrem publika sounáležitost s *ne-lidskými* entitami, zemskou autonomii nebo i ekologické problémy. Ve sborníku *Screening Nature* Guinevere Narraway a Anat Pick uvádějí, že v klasické kinematografii je standardní zobrazovat přírodní svět a zvířata jako pouhé pozadí mizanscény a hlavní prostor dávat lidským protagonistům. Pro Narraway a Pick ovšem takovýto přístup uvnitř filmu „rozděluje rámec mezi člověkem a *ne-lidským* tak, že přehlíží jejich základní vzájemnou závislost a posiluje dualismus kultura/příroda“.³ Kinematografie by podle nich měla zobrazovat rovnocenně mezidruhovité vztahy. Tento přístup získává na poli filmové teorie celkem výraznou pozornost, která je zřejmým důsledkem ekologických hrozeb souvisejících s *antropocénem*. To dokazuje řada textů věnujících se tzv. *ecocinema* – filmům, které přetvářejí relace diváka k přírodě a ostatním živočichům, nesoustředí se pouze na člověka a narušují antropocentrický způsob pohledu na svět. Z těchto pokusů je zřejmé, že se zájem o *ne-lidský* svět silně promítá i do filmových studií (kde se okolo přelomu tisíciletí začala formovat nová oblast *ecocinema studies*)⁴. Ve filmech Wenera Herzoga, jehož snímku *Aguirre, Hněv Boží* (1972) je tato práce věnována, můžeme naléznout mnoho analogií s díly řazenými pod *ecocinema*. Jak v dokumentární, tak ve fikční Herzogově tvorbě totiž přírodní svět hraje často esenciální roli, je autonomní a v žádném případě není pouze kulisou v pozadí, ale vstupuje do centra dění i obrazu a rozhoduje o vývoji filmu. V dílech jako *Srdce ze skla* (1976), *La Soufrière* (1977), *Fitzcarraldo* (1982), *Lekce temnoty* (1992), *Grizzly Man* (2005), *Setkání na konci světa* (2007), *Sůl a Oheň* (2016) a v mnoha dalších je vztah člověka a světa ústředním tématem a Země často zásadně ovlivňuje naraci i vizualitu díla. Pro tato napojení

³ Guinevere Narraway, Anat Pick (eds.), *Screening Nature*. New York: Berghahn Books 2013, s. 7.

⁴ Viz Sean Cubitt, Salma Monani, Stephen Rust (eds.), *Ecocinema Theory and Praxis*. Londýn: Routledge 2012.

Herzoga na *ecocinema* je až nemožné dané myšlení vynechat, ale v závěrečném rozboru nehraje natolik klíčovou roli. Bakalářská práce respektuje a částečně i souzní s cíli a podněty uvažování o „ekologické kinematografii“, ovšem důležitějším metodologickým zdrojem tohoto textu je spekulativní filozofie 21. století.

Spekulativní realismus, objektově orientovaná ontologie, nový materialismus a další tendence odehrávající se v rámci tzv. spekulativního obratu jsou hlavní inspirací této bakalářské práce, jelikož se na jednu stranu pokoušejí přiblížit *ne-lidskou* realitu, ale zároveň je pro ně zásadním tématem, zdali je vůbec poznání poznání *světa-o-sobě* možné. Autoři a autorky zastávající tyto přístupy se tedy pokoušejí spíše o reorganizaci a rekontextualizaci našeho přístupu k „vnějšku“, ale zároveň jsou si většinou vědomi nedosažitelnosti věcí ve své podstatě kvůli limitům (lidských) kognitivních schopností (to zde platí především pro objektově orientovanou ontologii, nový materialismus a filozofii Stevena Shavira).

Tyto myšlenky výrazně korelují s Herzogovou tvorbou, a aniž by se nejspíš jednalo o autorský záměr, *Aguirre* poskytuje vhodné podloží pro rozbor spekulativní filozofie. Jejich propojením tak můžeme demonstrovat, jak si v kinematografii lze představovat svět v jeho nepředstavitelnosti. Režisér ve filmu *Werner Herzog jí svou botu* (1980) uvádí, že je nutné vyvinout „novou gramatiku obrazů“, vytvářet „adekvátní obrazy“, které mohou změnit náš přístup k „vnějšku“. Práce sice primárně nevychází z názorů autora a sleduje spíš stylistiku filmu a její možné implikace, ale toto lehce romantické vyjádření získává v kontextu spekulativního obratu (a šířeji v *antropocénu*) důležitý rozměr, jelikož podle jeho představitelů je doopravdy důležité rozšiřovat lidské obzory o nové způsoby myšlení a vidění světa. Pro Herzoga je typické zaujímat neatropocentrické perspektivy, vizualizovat *ne-lidské* pohledy a narušovat standardní postupy klasické kinematografie, což nacházíme i v *Aguirrovi*. Skrze autorskou práci s filmovými prostředky a estetikou, „provokuje“ naši imaginaci směrem k novým pojetím Země, její autonomie a jejího hlubokého času.

Aplikaci myšlenek současné filozofie na film budeme provádět především za pomoci knih Gillesse Deleuze *Film 1. Obraz-pohyb* a *Film 2. Obraz-čas*, v nichž lze naleznout mnoho paralel se spekulativní filozofií. Deleuze je jedním z velkých inspirátorů spekulativního obratu, výrazně pak Stevena Shavira, a vzhledem k tomu, že se v oblasti filmových studií spekulativní filozofie zatím netěší velké pozornosti, jsou tak Deleuzovy koncepce vhodným metodologickým nástrojem k propojení filmu s tímto uvažováním.

Bakalářská práce tedy v první řadě představí kulturní a myšlenkové zázemí, které vedlo k nutnosti přehodnocení vztahu člověka a kultury. Ukáže, jak kartesiánský dualismus a vývoj některých humanitních disciplín normalizovaly pohled na svět, který je pojímán jako nehybné pozadí našich životů. Zde se text zaměří na vymezení termínu *antropocén* a ukáže, jak s sebou tato geologická epocha přináší nutnost uvažovat v dlouhotrvajících časových škálách, nebo se o to alespoň pokoušet. V další části uvidíme, jak se koncept hlubokého času konstituoval historicky a jaké filozofické otázky s sebou přináší. Skrze dějinný exkurz text připraví půdu pro „spekulativní“ část, která se bude především ptát, jak, zdali, a za jakých podmínek je vůbec možné poznání *světa-o-sobě*. Práce zde shrne rozdílné přístupy několika současných filozofů/ek, především Quentina Meillassoux, Grahama Harmana, Jane Bennett a Stevena Shavira, díky nimž bude možné nahlédnout estetickou podstatu mezidruhových vztahů, která nás přiblíží i o něco blíže k (ne)poznání hluboké temporality Země. Závěrečná kapitola bude již aplikací spekulativního myšlení na film *Aguirre, hněv Boží*. Text naváže na předchozí zmíněné úvahy, ale také odhalí nové postupy, kterými je podle filozofů/ek možné přiblížit „cizí“ člověku. V této části se práce také vrátí k filozofii vědy/geologie a ukáže, že některé myšlenky Stephena Jay Goulda jsou relevantní i v rámci současného uvažování o možnostech pojímání světa a odrážejí se dokonce i ve filmu.

Text na konkrétním příkladu ukáže, že podstata filmového média umožňuje rozšiřovat naše pojímání světa a uvažování nad ním. Cílem však není tvrdit, že film je nástrojem, skrze který se můžeme dostat k reálné podstatě věcí – je důležité si být vědom, že je stále z velké části řízen člověkem.⁵ Proto práce spíše sleduje potenciál filmu konfrontovat myšlení diváka a pomoci mu artikulovat nové myšlenky a nové pohledy na okolní svět. Text tedy zůstává v subjektivní lidské rovině, jelikož (jak uvidíme) mu ani nic jiného nezbyvá. Mimo snahu

⁵ Záměrně volím spojení, které lehce relativizuje vliv člověka na film, jelikož mechanická podstata kinematografie umožňuje částečně přiznávat vliv i *ne-lidským* elementům. Není proto náhodou, že někteří akademici se pokoušejí aplikovat spekulativní realismus na film skrze myšlení André Bazina, konkrétně jeho text *Ontologie fotografického obrazu*. Zde si Bazin totiž všímá, že jistý subjektivizační aspekt ve filmu mizí díky „objektivitě“ kamery. Tvrdí tak, že fotografický obraz na nás působí jako „přírodní jev, jako květina nebo sněhová vločka, jejíž krása je neodloučitelná od rostlinného či nerostného původu“. Podle něj tedy mechanický princip aparátu může přiblížit *svět-o-sobě*, jelikož v něm nejsou přirozeně obsaženy prvky antropocentrismu. Jedná se však o velice odvážné tvrzení, kterému se v textu dále nevěnuji, jelikož práce tvrdí spíše opak – že vnější svět je nepoznatelný. Viz André Bazin, *Co je film?*. Praha: Československý filmový ústav 1979. Vztahem spekulativního realismu a Bazina se zabývá například Sam Ishii-Gonzales. Viz Sam Ishii-Gonzales: Bazin and Cinematic Realism. *The Objects Gaze*. Dostupný na WWW: < <https://theobjectsgaze.wordpress.com/2011/10/06/bazin-and-cinematic-realism/> > [Vyšlo 6. 11. 2011; cit. 24. 7. 2018].

nahlédnout Hezrogův film skrze spekulativní filozofii je jeho dalším cílem dosáhnout i určité obecné platnosti a ukázat tak, že díky kinematografii můžeme obohacovat naše obzory o dříve nepředstavitelné a nemyslitelné.

Bakalářská práce sleduje estetický potenciál filmu a jeho schopnosti dosahovat „otřesů“ v recipientovi, je ale samozřejmě nutné mít stále na paměti, že film je technologickým a „materiálním“ médiem a díky tomuto základu je vůbec možné diskutovat jeho další kvality. Proto na tento text měla zásadní vliv i mediální filozofie (především její evropská větev), která se zde explicitně příliš nevyskytuje, ale bez jejích postřehů by práce nemohla vzniknout. V první řadě samotný nápad psát o hlubokém geologickém čase vychází z díla německého mediálního filozofa a „variantologa“ Siegfrieda Zielinskiho a, možná ještě výrazněji, z myšlení finského teoretika Jussi Parikky. V knize *Deeptime of the Media*⁶ se Zielinski inspiroje texty geologů jako byl James Hutton, Charles Lyell nebo Stephen J. Gould a aplikuje jejich postřehy na média – odmítá kontinuální technologický a kulturní vývoj lidstva a naopak tvrdí, že současná média obsahují často netušené aspekty médií (nejen) minulých. Představuje metodologii, kterou nazývá *variantologií* a pokouší se nalézat „nové ve starém“, zkoumat „stratigrafické“ vrstvy mediální historie a sledovat, jak se určité ideje vrací do mediálního diskurzu napříč epochami. Jussi Parikka přejímá od Zielinskiho pojetí média jako historicky se konstituující formace, bere ovšem jeho postřehy mnohem víc doslovně. Pro Parikku není natolik důležitý diskurz médií, jako spíš jejich materialita, která sestává z miliardy let starých složek. Oproti Zielinskému u něj zaznívá výrazněji ekologické znepokojení a reflexe *antropocénu*, jelikož fyzická podstata médií podle Parikky bezprostředně souvisí s boji o přírodní zdroje, které způsobují devastaci nejen přírody, ale i lidských společenství. Média v sobě podle něj obsahují více temporalit, a my jsme tak v každodenním kontaktu s hlubokým časem Země. Bakalářská práce vychází ze zmíněných postřehů a nebylo by možné je zde opomenout, ovšem jistým způsobem oproti nim dělá krok zpátky a vrací se k primárním zdrojům o hluboké temporalitě a k prvotním geologickým úvahám o čase, které pak na pozadí filmu aktualizuje skrze současnou spekulativní filozofii.

⁶ Siegfried Zielinski, *Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*. Cambridge: The MIT Press 2006.

Média v sobě tedy nesou čas, „ukazují nerovnost času“,⁷ což nás přivádí k druhému aspektu, kterým mediální filozofie ovlivnila tento text. Díky technologické podstatě médií člověk totiž může vidět něco, co mu bylo dříve nepřístupné – „[m]édia a estetické metody připravují Zemi, aby se stala pozorovatelnou a srozumitelnou“.⁸ Zdokonalením optiky, precizací objektivů kamer, čoček atd. dochází i ke zdokonalení lidského pohledu, který může náhle dosahovat do míst, která mu byla fyzicky zapovězena. I pro Herzoga je typické ukazovat prostředí, která „nemůžeme běžně vidět bez technické asistence“,⁹ píše Matthew Gandy. Často pozoruje dna oceánů, vrcholky hor nebo nepřístupné části přírodních parků a stejně tak i *Aguirre* nás bere do odlehlého amazonského pralesa, který je lidským očím běžně nepřístupný a kde se postavy střetávají s nepoznanými temporalitami světa přírody.

Náš pohled ale pomocí médií sahá i za hranice Země. Snímek *Hubbleovo ultrahluboké pole*¹⁰ (obr. 1) dokazuje, že již můžeme ve vesmíru sledovat objekty vzdálené miliony světelných let. Fotografie zobrazuje přes 10 000 galaxií, jejichž světlo k teleskopu letělo více než 13 miliard roků. To znamená, že některé z galaxií vznikly 500–800 milionů let po Velkém třesku a předcházejí tak zemi o několik miliard let. Média nám tedy umožňují nejen vidět (a být viděn), ale i cestovat časem a prostorem, sledovat věci, které běžně „nejsou slyšitelné, pozorovatelné nebo jinak vnímatelné“ a jsou tak jedinou cestou, jak „můžeme dnes vnímat svět“,¹¹ píše Sean Cubitt. Díky novým vizuálním technologiím můžeme, podle Parikky, od 19. století zkoumat čas skrze pohledy fyzickým environmentem a sledovat jeho projevy i „hmotně“ – média „poskytují pojem o geologickém hlubokém čase roztaženém do hlubokého prostoru“.¹² Při čtení bakalářské práce bude možné sledovat, jak jsou spolu prostor a čas neoddělitelně spojeny – ať již v geologii, kde vrstvy usazenin pomáhají zkoumat temporalitu Země, nebo ve filmu, kde se čas Země manifestuje skrze prostorové relace. Za pomoci médií jsme tak s to potkat se s minulostí jak v materiální, tak nemateriální podobě.

⁷ Jussi Parikka, *Temporalita médií: Média-Arché-Fosilie*. In: Václav Jánoščík, *Objekt*. Praha: Kvalitář 2015, s. 168.

⁸ Jussi Parikka, *Geology of Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2015, s. 12.

⁹ Matthew Gandy, *The Melancholy Observer: Landscape, Neo-Romanticism, and the Politics of Documentary Filmmaking*. In: Brad Prager (ed.), *A Companion to Werner Herzog*. Hoboken: Wiley-Blackwell 2012, s. 542.

¹⁰ Hubble Ultra Deep Field. Dostupný na WWW:<<https://svs.gsfc.nasa.gov/30946>> [vyšlo 15. 5. 2018; cit. 23. 17. 2018].

¹¹ Sean Cubitt, *EcoMedia*. In: Guinevere Narraway, Anta Pick (eds.), *Screening Nature*. New York: Berghahn Books 2013, s. 25-26.

¹² Jussi Parikka, *Temporalita médií: Média-Arché-Fosilie*. In: Václav Jánoščík, *Objekt*. Praha: Kvalitář 2015, s. 166.

Bakalářská práce především sleduje zobrazení hlubokého času v *Aguirrovi* na metaforické rovině, jak jej film zprostředkovává skrze strukturální a estetické kvality. Představené aspekty mediální filozofie jsou v textu až na pár výjimek upozaděny, ale je dobré si být po dobu čtení (a psaní) vědom, že díky hmotné a technologické podstatě média jsme schopni o této látce vůbec pojednávat a vyjadřovat se k ní. I přes negativní implikace, které s sebou časovost médií přináší, jako je devastace přírody nebo její vojenské a politické (zne)užívání, může být cestou, jak překročit dualistický vztah kultura/příroda a pomoci nám uvažovat o *ne-lidské* realitě.

1. DUALISMUS, NE-LIDSKÝ OBRAT A ANTROPOCÉN

1.1. *Modrá skleněnka*

„Svět je čím dál víc nemyslitelný“, začíná Eugene Thacker svoji knihu *In the Dust of this Planet* a pokračuje: „I přes naše denní zatížení, tužby, je stále těžší rozumět světu, v němž žijeme a jehož jsme součástí“.¹³ S rozvojem globální společnosti roste i náš kontakt s jevy, událostmi nebo objekty, které přesahují naše možnosti chápání, jsou pro nás fyzicky i koncepčně neuchopitelné, a přesto, v ten samý moment, jsou v naší bezprostřední blízkosti a obklopují nás. Každým dnem se vystavujeme vlivům a globálního oteplování nebo hrozbě přírodní katastrofy – úkazům, které jsou oproti nám mohutně roztaženy v čase a prostoru,¹⁴ a které na nás i tak mají nezměrný vliv. Neuchopitelnost těchto jevů je způsobena jejich mohutností, která překračuje člověka, vymyká se jeho kognitivním schopnostem určeným omezenými možnostmi mysli poznávat vnější svět. Vždy, když se totiž člověk vztahuje ke svému okolí, pojímá ho ve vztahu k sobě, tedy lidských termínech. Reálný svět mimo nás existuje, ale vždy prochází „filtrvacím mechanismem“¹⁵ našeho mozku, který jej upravuje podle lidských zájmů, všímá si Andrea Diem-Lane. Vnější svět – *svět-o-sobě* – je nám (tak) ve své podstatě nepřístupný a téměř až ironicky, vždy, když se ho snažíme vnímat (například i při vědeckém výzkumu), se stává tzv. *světem-pro-nás*. Ten je vždy již jistým „překladem“ skutečnosti *světa-o-sobě*, zkrácen lidským pojmáním „vnějšku“.

Podle Thackera je ovšem možné myslet *svět-o-sobě* bez zamotání se v logickém paradoxu skrze spekulativní figuru *světa-bez-nás*. Ten se nachází někde mezi dvěma předešlými, je to metafora, díky níž si můžeme uvědomit, že svět existuje nezávisle na naší mysli, a tedy na naší existenci. Dá se pojmut jako kosmický pohled na planetu z vesmíru, který nám umožňuje si alespoň částečně představit Zemi jako autonomní celek, který člověka předchází a pravděpodobně jej i přetrvává.

Pohled na Zemi z vnějšku přináší ovšem více implikací, nežli tu, kterou nacházíme u Thackera. Když v šedesátých letech člověk „dobył“ vesmír, zveřejnila NASA satelitní snímek

¹³ Eugene Thacker, *In the Dust of this Planet*. Winchester: Zero Books 2011, s 1.

¹⁴ Timothy Morton, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2013.

¹⁵ Andrea Diem-Lane, *Cerebral Mirage: The Deceptive Nature of Awareness*. Los Angeles: Mount Saint Antonio College 2014, s. 7.

Země. *Modrá skleněnka*¹⁶ (*The Blue Marble*) (obr. 2) vyfocená posádkou Apolla 17 roku 1972 se stala „jedním z nejvíce reprodukováných obrazů vizuální kultury“¹⁷ a podle mnohých měla mít fotografie liberalizační dopad na pozemský život, jelikož opticky spojila všechny obyvatele světa v jeden rovnocenný celek. Nově nabytá sjednocená zemská perspektiva prý mohla propojit pozemšťany nejen vizuálně, ale i sociopoliticky – „měla to být sdílená identita, co překročí politické, sociální i národnostní rozdíly“.¹⁸ Unikátní pohled na svět z „venku“ se stal zásadním pro různá ekologická hnutí, jejichž počet od sedmdesátých let výrazně narůstal (především v reakci na devastaci přírody) a pro něž zobrazoval planetu jako sdílenou rezidenci s dalšími živými i neživými druhy.

Pohled na svět z vesmíru však nebyla nikdy jenom o sounáležitosti. V rámci rivality mezi východem a západem za Studené války začala být planeta pojímána jako něco, nad čím má člověk kontrolu a co může řídit. Pozorování povrchu Země z „Božské“ perspektivy tak sloužilo k „mapování entit v zájmu korporátním a národním“.¹⁹ Vizualizace tedy rozšířila pohled na planetu jako na zdroj surovin a jako na terén k prozkoumávání,²⁰ což bezprostředně souvisí/souviselo s masivním nárůstem nově využitelných materiálů. Podle této interpretace se člověk světu cestou do vesmíru vzdálil, začal na něj ještě více nahlížet jako na zdroj a systém, který může být ovládán a kontrolován.²¹

Hannah Arendt v úvodu knihy *Vita Activa (The Human Condition)*²² píše, že let za hranice zemské atmosféry jistým způsobem završil novověkou tendenci oddělování člověka od přírody, protože se lidem podařilo uniknout z „jejího vězení“ a pohlédnout na sebe sama jakoby „odnikud“. Tato perspektiva pro Christophe Bonneuila a Jean-Baptiste Fressoze tvoří

¹⁶ Název *Modrá skleněnka* prý vznik tak, že kosmonautům z dálky připadala Země jako skleněná kulička.

¹⁷ T. J. Demos, *Decolonizing the Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology*. New York: Sternberg Press 2016, s. 19.

¹⁸ Tamtéž, s. 20.

¹⁹ Jussi Parikka, *Geology of Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2015, s. 11.

²⁰ Kvůli zdokonalení technologií se stává tendence prozkoumávat zapovězená místa oblíbeným tématem i na poli dokumentu. Například ve Francii se v 50. letech často točí „filmy o nedostupnosti – Marcel Ichac o horských vrcholcích, Jean-Yves Cousteau o mořských hlubinách, Jean-Jacques Languepin nebo Mario Marret o osamělých ledových pláních“. Guy Gauthier, *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Praha: Akademie muzických umění 2004, s. 98.

²¹ S tím souvisí i označení Země jako „Spaceship Earth“, které ji pojímá jako říditelnou a kontrolovatelnou jednotku. Více informací nalezneme například v prvním díle dokumentární série Adama Curtise *All Watched Over By Machines of Loving Grace* (2011) nebo v knize Christophe Bonneuil, Jean-Baptiste Fressoz, *The Shock of the Anthropocene*. London: Verso 2017.

²² Hannah Arendt, *The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press 1958.

radikálně zjednodušenou interpretaci světa – „zprostředkovává pocit absolutního přehledu, globálního a dominantního, spíše než pocit pokorné sounáležitosti“, kde se Země jeví jako „produkt techno vědecké kultury, která vyvinula paralelu s dynamikou, která nás dovedla do *antropocénu*“.²³ Člověk tak prý ještě více povýšil sebe a svoji mysl nad okolní svět a výrazně se tak podepsal na jeho fungování.

Zmiňovaná opozice člověk versus jeho přirozené prostředí sahá samozřejmě mnohem hlouběji do historie (nejen) západní společnosti. Thacker uvádí, že stále žijeme v zajetí interpretačních rámců, které postulují jistou dichotomii mezi lidmi a přírodou,²⁴ a které, sic mají kořeny již v antickém Řecku, vrcholí s novověkem – konkrétně pak s kartesiánským dualismem, který jistým způsobem postuloval diskurzivní počátky rozkolu mezi lidským společenstvím a přírodním světem. Toto rozdělení ale začíná být v současnosti konfrontováno relativně novými úkazy, které nastávají v reakci planety na lidské jednání. Po desítkách (až stovkách) let, kdy byla Země nahlížena jako zdroj, stabilní systém ke kontrole, se totiž planeta začíná projevovat jako nepředpověditelná a nevyzpytatelná jednotka. Pro Bonneuila a Fressoze tak „napadá rozlišení, která byla pro západní myšlení fundamentální – výjimečnost člověka a ontologické rozdělení mezi člověkem jako subjektem práva a objektem přírody“.²⁵

1.2. Krátký čas člověka

Zmíněná distinkce mezi lidskou a přírodní kulturou je především narušena zjištěním, že se nacházíme v *antropocénu*. McKenzie Wark píše, že člověk již najednou „není figurou v popředí, co sleduje své zájmy oproti holistickému a organickému cyklu v pozadí, [...] se kterým může zůstat v rovnováze a harmonii“,²⁶ ale naopak se jeho aktivity výrazně podepisují na fungování Země a ta bumerangovým efektem reaguje. Tato koncepce byla představena v článku s nepřekvapivým názvem *The Anthropocene*²⁷ chemikem (a držitelem Nobelovy ceny) Paulem J. Crutzenem a jeho kolegou, profesorem biologie, Eugenem F. Stoermerem. Člověk

²³ Christophe Bonneuil, Jean-Baptiste Fressoz, *The Shock of the Anthropocene*. London: Verso 2017, s. 62-63.

²⁴ Eugene Thacker, *In the Dust of thi Planet*. Winchester: Zero Books 2011, s. 3.

²⁵ Christophe Bonneuil, Jean-Baptiste Fressoz, *The Shock of the Anthropocene*. London: Verso 2017, s. 40.

²⁶ McKenzie Wark, *Molecular Red: Theory for the Anthropocene*. London: Verso 2016, s. xii.

²⁷ Paul J. Crutzen, Eugene F. Stoermer, The Anthropocene. *Global Change News Letter*, 2000, č. 41, s. 17.

se podle nich skrze svou kulturu podílí tak výrazně na chodu planety, že se stal nezanedbatelnou geologickou silou. Je tak prý nutné jmenovat novou geologickou epochu, která ponese jméno po jejím hlavním zapříčinění – lidských činnostech. Text z roku 2000 byl určitým spouštěčem debaty o *antropocénu*, ale i přes to můžeme obdobné postřehy naléznout v pracích starších o stovky let. Ty jen potvrzují, že vlivy člověka byly viditelné již v počátcích našeho společenství a že seznání, že se nacházíme v *antropocénu* nepřichází zčistajasna až na konci milénia.

V 18. století můžeme sledovat snahy Georges-Louise Leclerca, Comte de Buffona popsat historii Země. Jeden ze zakladatelů paleontologie ve svých rozsáhlých spisech hovoří o věku lidí jako o sedmé (viz sedm dní stvoření) a poslední epoše světa²⁸ a uvádí, že celý povrch Země nese otisky lidské činnosti, která by se prý mohla podepsat i na jejím klimatu.²⁹ Buffon mimo jiné již v roce 1778 představuje tezi, že Země vznikla střetem komety se sluncem a také skrze své bádání „prodlužuje“ její stáří na 75 000 let (což je o desítky tisíc roků delší doba, než byla tehdy běžně uváděna), čímž se stává jedním z prvních badatelů, kteří narušili biblickou interpretaci zemské historie.

V následujícím století s rozvojem geologie počet podobných zmínek výrazně roste. Mezi rané formulátory *antropocénu* patří například velšský profesor teologie a geolog Thomas Jenkyn, který v padesátých letech hovoří ve svých přednáškách o své době jako o „lidské epoše“, nebo George P. Marsh, jehož kniha *Man and Nature* z roku 1864 byla později vydána pod názvem *The Earth as Modified by Human Action*³⁰ (zde již samotný název stačí k představě, čím se autor v textu zabývá). Často zmiňované jsou především postřehy italského kněze a geologa Antonia Stoppaniho, který v sedmdesátých letech 19. století popsal, jak lidstvo započalo svým jednáním novou geologickou etapu, pro kterou navrhuje termín Antropozoikum.³¹ Stoppani hovoří o četných vrstvách usazenin pocházejících z aktivit člověka, které budou existovat ještě stovky let po něm: „Kolik povrchu země zmizí pod masami, které si lidi postavili na planinách, kopcích, pobřežích moří a jezer a na nejvyšších vrcholcích jako své

²⁸ Simon S. Lewis, Mark A. Maslin, Defining the Anthropocene. *Nature*, 2015, č. 519, s. 172.

²⁹ Christophe Bonneuil, Jean-Baptiste Fressoz, *The Shock of the Anthropocene*. London: Verso 2017, s. 4.

³⁰ Paul J. Crutzen, Eugene F. Stoermer, The Anthropocene. *Global Change News Letter*. 2000, č. 41, s. 17.

³¹ Petr Rojík: Holocén, nebo Antropocén?. *Envigogika* 8, 2013, č. 5. Dostupný na WWW: <<https://envigogika.cuni.cz/index.php/Envigogika/article/download/425/544/>> [vyšlo 31. 12. 2013; cit. 27. 7. 2018].

příbytky, pro svoje potěšení a pro obranu. Již nyní země mizí pod pozůstatky člověka nebo jeho průmyslu. Je možné počítat řady vrstev, v nichž můžeme číst historii lidí, stejně jako bylo možné číst na nahromaděném dně moří historii dávných faun“.³² Stoppani tedy relativně brzy reflektuje vlivy průmyslové revoluce a člověka, hovoří o nich jako o geologické síle, která bude působit v dlouhotrvajících časových úsecích na povrch Země.

Příkladů existuje ještě mnoho, ale zmíněné ukázky stačí pro představu, že tušení *antropocénu* má dlouhodobou historii a že uvědomění si následků lidské činnosti na okolní svět nepřišlo až s koncem 20. století. Crutzenův a Stoermerův text tedy není zásadní v tom, že by představil absolutně nový postřeh o vlivu našich aktivit na Zemi, ale podařilo se mu spustit dodnes trvající diskuzi, která vnesla dané téma do rozdílných společenskovedních diskurzů, včetně filozofie nebo umění.

1.3. Počátky *antropocénu*

Faktorů indikujících počátek *antropocénu* je mnoho,³³ ovšem i přes jejich kvantitu je určení nové epochy velice problematické. K tomu, aby člověk mohl totiž definovat novou časovou geologickou etapu, je nutné mít podrobnou dokumentaci globální změny – ty ovšem nejsou okamžité, a proto je předložení důkazů náročné. Zároveň existuje více alternativ datujících počátek *antropocénu* a určení jedné události by mohlo mít i politické následky, jelikož by ukázalo prstem na konkrétní příčinu.³⁴

³² Antonio Stoppani, First Period of Anthropozoic Era. in: Jussi Parikka, *The Anthrobscene*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2014, s. 2.

³³ Kniha *The Shock of the Anthropocene* uvádí, že hlavní důvody, proč je nutné opustit holocén a definovat novou geologickou epochu, jsou záznamy vzduchu zachycené v ledovcích, jenž nesou jasné známky negativních lidských vlivů. Člověkem vypouštěné skleníkové plyny ohřáté sluncem se akumulují v atmosféře, čímž způsobují zvyšování teploty planety (vlivem lidských aktivit dochází především k zásadnímu příbytku CH₄, N₂O, CO₂, CFC a HCFC v atmosféře). Nedávné výzkumy ukazují, že i drobné odchylky v teplotě mohou vést k náhlým změnám, čímž narušují představu dřívějších let o Zemi jako lineárním předvídatelném systému. Druhým výrazným ukazatelem, který indikuje přechod do nového geologického období – *antropocénu*, je devastace biosféry spojená s ničením zemského ekosystému. Lidské aktivity se totiž nepřehlédnutelně podepisují i na povrchu země i na stavu oceánů (které absorbují čtvrtinu emisí CO₂), což vede k neobvyklému vymírání živočišných druhů (počet vyhynutých druhů je v posledních stoletích 100krát-1000krát vyšší nežli je geologická norma). Vlivy jsou také zřejmé na biochemické cykly vody, dusíku atd. Viz Christophe Bonneuil, Jean-Baptiste Fressoz, *The Shock of the Anthropocene*. London: Verso 2017. nebo Simon S. Lewis, Mark A. Maslin, Defining the Anhtropocene. *Nature*, 2015, č. 519.

³⁴ Simon S. Lewis, Mark A. Maslin, Defining the Anhtropocene. *Nature*, 2015, č. 519, s. 171.

V již několikrát zmiňovaném článku *The Anthropocene* autoři navrhuji jako spouštěč geologické etapy vynález parního stroje roku 1784. Ztotožnění začátku *antropocénu* s příchodem průmyslové revoluce se totiž více než nabízí, jelikož během jejího trvání dochází k masivnímu nárůstu těžby uhlí a k rozvoji těžkého průmyslu a vlivy člověka na Zemi se od té doby výrazně intenzifikují.

Jiné teorie dokonce datují původ 200 000 let zpátky, kdy se objevil rod *Homo sapiens*, který využíval aktivně oheň. Další navrhuji 6 000 let př. n. l. se vznikem zemědělství, které vedlo k erozi půdy.³⁵ Žádný z mnoha návrhů ovšem neposkytuje záznam globálního vlivu na fungování systému Země a je proto nedostačující pro vědeckou komisi, která výsledky vyhodnocuje. Schvalovací procesy zároveň často trvají řadu let, například koncept holocénu byl představen Charlesem Lyellem ve třicátých letech 18. století a schválen byl až padesát let na to. Vyhodnocení dat jako legitimních je tedy velice náročný a zdlouhavý proces.

Dvě poslední dobou nejartikulovanější možnosti pro začátek *antropocénu* jsou roky 1610 a 1964. První je spojen s kolonizací Ameriky, která způsobila nevídanou reorganizaci na Zemi – ohromné přesuny lidí, potravin, živočišných druhů, velké počty úmrtí způsobené nemocemi, válkami, což mělo zásadní vliv na množství CO₂ v atmosféře. Právě 1610 je rok, kdy jsou tyto ukazatele zřejmé. Druhá možnost – rok 1964 – je někdy nazývána jako „Velká akcelerační“ a souvisí poválečným nárůstem populace, změnami v přírodních procesech, rozvojem nových materiálů a samozřejmě s nukleárními explozemi předešlých let. Článek *Defining the Anthropocene*³⁶ uvádí, že obě alternativy mají své výhody i negativa, obě by měly jisté politické dopady a není v současné době možné určit, která z nich je pravděpodobnější. Každopádně samotná debata nad konceptem *antropocénu* představuje důležitý posun, jelikož může ukázat, že lidé nejsou jen pasivní pozorovatelé světa, ale že jejich aktivity ovlivňují jeho budoucnost.

³⁵ Petr Rojík: Holocén, nebo Antropocén?. *Envigogika* 8, 2013, č. 5. Dostupný na WWW: <<https://envigogika.cuni.cz/index.php/Envigogika/article/download/425/544/>> [vyšlo 31. 12. 2013; cit. 27. 7. 2018].

³⁶ Simon S. Lewis, Mark A. Maslin, Defining the Anthropocene. *Nature*, 2015, č. 519.

1.4. *Antropocén* jako politická strategie a jeho alternativy

V prvních odstavcích této kapitoly bylo zmíněno, že snímek planety z vesmíru se podílí na její apropriaci, zobrazuje ji jako uzavřený systém, který může být člověkem ovládnán a kontrolován. Tato fotografie ale Zemi také prezentuje jako estetický objekt určený především ke kontemplaci. Snímek je součástí vizuality *antropocénu*, která nám umožňuje „nic nevidět a pokračovat v cirkulování komodit navzdory destrukci biosféry“.³⁷ Nicholas Mirzoeff píše, že vizuální projevy *antropocénu* se díky několikasetleté konstituci staly součástí naší smyslové zkušenosti – „tělo už nemůže opodstatnit, co je mu prezentováno“,³⁸ protože se to stalo přirozeným. Jeho vizualita je součástí západní umělecké tradice, kde se projevuje skrze estetizaci dobývání přírody, imperialismu, kolonialismu, a je tedy ve své podstatě politická. Estetizace „zdolání“ a řízení planety tak legitimizuje její devastaci. Koncepce *antropocénu*, i přes svoji zdánlivou nestrannost, tak neutrální není a nese s sebou určitý způsob normalizovaného pohledu, který je podle Mirzoeffa nutné překonat „kontravizualitou“, tedy určitým narušením tradičního západního zobrazování přírodního světa.

I samotný termín *antropocén* je, jak říká T. J. Demos,³⁹ součástí politické strategie, která roz distribuováá zodpovědnost mezi lidstvo a vyhýbá se určení pravých viníků za devastaci planety. Kořen slova vychází totiž ze dvou řeckých pojmů – *anthropos*, tedy člověk, a *kainost*, což znamená nový. Pro Demose označení člověk odkazuje na univerzálního a nekonkrétního geologického činitele a opomíjí skutečné důvody environmentální krize. Slovo člověk je prý symptomem na oko neutrální koncepce *antropocénu* a podílí se na rozměňování viny, stejně jako krásná fotografie planety latentně symbolizuje její zdolání.

V posledních letech proto přichází řada filozofů/ek, teoretiků/ček, biologů/žek atd. s alternativními pojmenováními, která by byla s to konkrétněji určit strukturální příčinu globálních katastrof, sledovat počátek problémů nebo optimističtěji navrhnout možnosti, jak „zachránit“ naši společnou budoucnost. Již zmíněný T. J. Demos se vymezuje proti koncepci *antropocénu*, která podle něj odvádí pozornost od ekonomické třídy, která těží z finančního systému zodpovědného za environmentální změnu. Termín v této podobě prý upozorňuje na efekty, nikoliv na důvody, které mění fungování přírodního systému. Demos navrhuje

³⁷ Nicholas Mirzoeff, *Visualising the Anthropocene*. *Public Press*, 2014, č. 26, s. 217.

³⁸ Tamtéž, s. 214.

³⁹ T. J. Demos, *Decolonizing the Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology*. New York: Sternberg Press 2016, s. 18.

exaktnější termín *kapitalocén* – ten přímo označuje naši dobu za epochu kapitálu, která je řízena globálními korporacemi. Ty, hnané ekonomickými zájmy, využívají apolitického diskurzu *antropocénu* k obhajobě technologických intervencí do zemského systému a využívají přírodu jako „levnou pracovní sílu“.⁴⁰ *Kapitalocén* ukazuje přímo na strůjce problému a nese v sobě politický náboj, a tudíž prý narušuje tendence generalizovat a depolitizovat změnu klimatu. Právě zbavení se neutrálnosti je podle Demose cesta, jak by i vizuální kultura mohla přispět v boji proti příčině, a ne pouze důsledku oteplování planety.

Variací a alternativ *antropocénu* v posledních letech výrazně přibývá, čímž se daří o problematice informovat nové skupiny a přinášet téma ekologické krize do nových kontextů. Například označení *mantropocén* (*manthropocene*)⁴¹ uvaluje vinu na patriarchální nadvládu, která v historii měla v rukou veškeré rozhodovací mechanismy. Tato koncepce tak obohacuje *antropocén* o feministické implikace. Například Jussi Parikka z pozice mediálního filozofa zase navrhuje termín *antrobscén* (*anthrobscene*),⁴² který upozorňuje na „obscenitu“ naší doby, která za sebou zanechává zdevastovanou krajinu plnou „nesmrtelných“ komponentů médií. Mezi dalšími návrhy můžeme zmínit termíny s příhodnými a za sebe mluvícími názvy jako *technocén* (*technocene*) nebo *econocén* (*econocene*).

Jak jsme viděli, *antropocén*, *kapitalocén* a ostatní představené koncepce spolu sdílejí podobnou rétoriku, která až pesimisticky sleduje devastaci světa a předjímá jeho brzký konec. Podle Donny Haraway jsou ale tyto přístupy defetistické a cynické, protože jejich příběh vždy končí špatně a nenabízí žádné pozitivní pokračování. V knize *Staying with the Trouble*⁴³ píše, že je nutné neparticipovat na tvorbě dominantního příběhu napsaného jedinou entitou, ale naopak vytvořit příběhy, ve kterých jsou zahrnuti nejenom lidé, ale dochází v nich ke střetům rozmanitých druhů. Haraway se ve své koncepci, kterou nazývá *chthulucén*, zřiká antropocentrismu a domnělé lidské výjimečnosti a oproti tomu staví rovnost veškerých entit zahrnutých v „klimatickém chaosu“. Lidská historie je podle ní jen příběh a my se musíme naučit vyprávět i *ne-lidské* děje – skrze imaginace možných příběhů vytvořit zázemí pro „stále možné minulosti, přítomnosti i budoucnosti“.⁴⁴

⁴⁰ Jason W. Moore, *Anthropocene or Capitalocene?: Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. Oakland: PM Press 2016, s. 2.

⁴¹ McKenzie Wark, *Molecular Red: Theory for the Anthropocene*. London: Verso 2016, s. 223.

⁴² Jussi Parikka, *The Anthrobscene*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2014.

⁴³ Donna J. Haraway: *Staying with the Trouble*. Durham: Duke University Press 2016.

⁴⁴ Tamtéž, s. 57.

1.5. Apropriacce dualismu člověk-svět

Apel zahrnout *ne-lidské* entity do „lidského příběhu“ je výrazný ve všech zmíněných koncepcích, ale u Harraway je asi nejsilnější. *Chthulucén* striktně odmítá kartesiánský dualistický model a naopak volá po sjednocení přírody a kultury,⁴⁵ jakožto dvou k sobě patřících celků. Podobný přístup dnes získává na důležitosti i v širších oblastech filozofického uvažování, které nemusí být výhradně zaměřeny na *antropocén* (nebo jeho variace). Například v úvodu antologie *The Nonhuman Turn* Richard Grusin píše, že je nutné obrátit se směrem k okolnímu světu a zřít se binární opozice civilizace/environment, jelikož „lidé jsou neoddělitelní od *ne-nelidského* [a] téměř každý důležitý problém, kterému čelíme ve 21. století, znamená spojení s *ne-lidským*“.⁴⁶

Oddělování člověka od přírody, jak už nám ostatně naznačuje i teze *antropocénu*, má kořeny v samotném původu lidské kultury: „Už první regionální kultury byly cizorodými subsystémy biosféry s vlastní konstitutivní informací, s vlastní reprodukcí, evolucí i osudem“,⁴⁷ píše Josef Šmajš. Lidská kultura podle něj totiž není součástí přirozené evoluce, ale naopak se podílí na ničení kultury přírodní skrze rozvoj agrikultury, technologizaci, těžbu atd. Tento rozkol však výrazně vzrůstá s novověkem, kdy se příroda vyděluje i z diskurzu západní filozofie a skrze etabloující se fyziku je redukována pouze na tělesa.⁴⁸ Země se stává majetkem v rukou racionální vědy, která „dělí mysl a tělo, lidské a *ne-lidské*“.⁴⁹ Zásadní prohloubení této propasti ovšem přináší až 19. století, kdy se tento dualismus stává součástí téměř všech humanitních i společenských věd, které „začaly sledovat teleologický vývoj [...] a hlásaly svoji autonomii skrze svědomité oddělování vysvětlení lidských a společenských záležitostí od přírody“.⁵⁰ Podle mnohých současných teoretiků/ček a filozofů/ek právě tyto přístupy, které pojmají svoji látku jako separovanou od vlivů přírody, postupně vybudovaly vhodné zázemí pro ničení Země v rámci *antropocénu*.

⁴⁵ Jussi Parikka, *Geology of Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2015, s. 13.

⁴⁶ Richard Grusin, *The Nonhuman Turn*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2015, s. vii.

⁴⁷ Josef Šmajš, *Ohrožená kultura: Od evoluční ontologie k ekologické politice*. Brno: Host 2011, s. 37-38.

⁴⁸ Tamtéž, s. 49.

⁴⁹ David Martin-Jones: Trolls, Tigers and Transmodern Ecological Encounters: Enrique Dussel and a Cine-ethics for the Anthropocene. *Film-Philosophy* 20, 2016, č. 1. Dostupný na WWW <<https://www.euppublishing.com/doi/abs/10.3366/film.2016.0005>> [vyšlo 1. 2. 2016; 6. 3. 2018].

⁵⁰ Christophe Bonneuil, Jean-Baptiste Fressoz, *The Shock of the Anthropocene*. London: Verso 2017, s. 29.

1.6. Bumerangový efekt a reformulace vztahu k „vnějšku“

Časová škála, na které se odehrávají přírodní úkazy, je lidskému trvání natolik vzdálená, že je pro něj ve své podstatě nepředstavitelná. I proto se během vývoje exaktních věd velice dlouho myslelo, že planeta je lineární a stabilní systém, který je indiferentní vůči lidským zásahům. Na základě představených vědeckých postřehů se ovšem zdá, že se příroda začíná ozývat, říkat si o svoje místo v historii, z níž byla v rámci antropocentrického a teleologického pojmání dějin a logiky binární opozice vyřazena. Epocha, během níž se člověk oddělil od přírody, tak paradoxně vrací Zemi znovu do hry, a to i s jejími limity, dynamikou a jejím časem.

Země se hlásí i o svoje místo nejen v exaktních, ale i humanitních vědách, kde je podle mnohých nutné překročit zmiňovaný dualismus, který se stal součástí našeho kulturního diskurzu. Filozofové/ky, které tato práce představuje, se domnívají, že je potřeba naleznout společný jazyk s vyloučenými entitami, jež jsou vyřazeny z našeho obrazu světa. Sean Cubitt uvádí, že „[e]kopolitika musí vycházet z toho, že naše životní prostředí může nejenom komunikovat, ale že s námi mluví neustále“⁵¹ skrze své stížnosti. Tento druh komunikace se ovšem neodehrává v řádu rozumu, který „překládá skutečnost do jazyka pojmů neúplně, účelově a druhově zkresleně“,⁵² ale vyžaduje si osvojení nových způsobů kontaktu. I přes to, že *ne-lidští* činitelé nedisponují stejným jazykem jako my, jejich zařazení do naší politiky je prý možnou cestou z *antropocénu*. Tento krok je podle Cubitta nutný i za cenu radikální změny dosavadního řádu.

Tendence identifikovat problémy, které vedou k zmiňované krizi, můžeme sledovat v posledních letech v mnoha oblastech společenských věd. Například filozof McKenzie Wark píše, že je nutné „vytvořit prostor, v jehož rámci se mohou potkat rozdílné druhy znalostí i praxe“, a tak zhotovit „nové způsoby organizace vědění“.⁵³ Stejně jako Haraway se dovolávala mezidruhové spolupráce, pro Warka je k tomu i důležitá mezioborová kooperace na poli všech disciplín, která může vytvořit nové intelektuální vztahy vedoucí k řešení současných problémů.

Eklektickou práci s informacemi můžeme již pozorovat v mnoha oblastech společenských věd, kde jsou poznatky z rozmanitých disciplín využívány v konstrukci inovativních (a často nestandardních) metod výzkumu. Například Bruno Latour ve známé

⁵¹ Sean Cubitt, Lví podíl. In: Václav Jánoščík (ed.), *Objekt*. Praha: Kvalitář 2015, s. 149.

⁵² Josef Šmajš, *Ohrožená kultura: Od evoluční ontologie k ekologické politice*. Brno: Host 2011, s. 33.

⁵³ McKenzie Wark, *Molecular Red: Theory for the Anthropocene*. London: Verso 2016, s. 22.

diskuzi s Stevem Fullerem⁵⁴ volá po přijetí modelu, který bude zapojovat i *ne-lidské* entity do oblasti společenskovo-vědního výzkumu, a tak pomůže odkrýt širší množství vztahů, nežli jím kritizovaná pokantovská dichotomie objektu a subjektu (ke které se dostaneme níže). Latour ve své knize *Nikdy jsme nebyli moderní*⁵⁵ ukazuje, že separace přírodního od kulturního nebyla nikdy kompletní a že o našem sociálním prostoru stále rozhodují i *ne-lidské* síly, a je tedy nutné s nimi spolupracovat.

V oblasti kontinentální filozofie je dnes kartesiánská a pokantovská tradice podrobena značným revizím, a podobné tendence můžeme vidět i v českém prostředí. Například Josef Šmajs se ve své *evoluční ontologii*⁵⁶ vymezuje proti gnoseologické tradici západní filozofie a skrze práci s materiály z dalších vědeckých disciplín se pokouší představit jasný, nedvojsmyslný filozofický systém, který informuje o ohrožení planety.⁵⁷ I v rámci historického bádání si Benneuil a Fressoz všímají, že se v posledních dekádách dvacátého století přestávají psát dějiny glorifikující vědecké a technologické „zdolávání“ přírody a začínají se brát v potaz vlivy životního prostředí na naši společnost.⁵⁸ Historie se začíná zkoumat nejen z pohledu člověka a své místo v ní nacházejí i zvířata, ekosystémy nebo anorganické materiály.

Tento selektivní výčet má za cíl především ukázat, jak v humanitních vědách narůstají tendence obnovovat dialog s přírodními vědami, zkoumat *svět-o-sobě* a upírat pozornost směrem k *ne-lidské* skutečnosti. Zmíněné snahy bývají proto často řazeny pod tzv. „*ne-lidský*“ obrat, který pod sebou shromažďuje rozličné množství přístupů, jež se pokoušejí zkoumat vnější realitu a pojmají Zemi jako nelineární entitu s diametrálně odlišnou časovostí, která operuje v řádu miliard let. Zmínili jsme, že *ne-lidské* entity komunikují na „iracionální“ bázi, která není člověku přístupná skrze rozumové nebo jazykové prostředky. Jak uvidíme dále, je ale možné navázat vztah s okolním světem skrze estetické interakce, díky nimž si můžeme přiblížit i hlubokou temporalitu. Ta je jednou ze zásadních kvalit zemského fungování, a proto

⁵⁴ Colin Barron (ed.), A strong distinction between humans and non-humans is no longer required for research purposes: a debate between Bruno Latour and Steve Fuller. *History of Human Sciences* 16, 2003, č. 2.

⁵⁵ Bruno Latour, *Nikdy sme neboli moderní*. Bratislava: Kalligram 2003.

⁵⁶ Josef Šmajs, *Ohrožená kultura: Od evoluční ontologie k ekologické politice*. Brno: Host 2011.

⁵⁷ Tamtéž, s. 43. V českém prostředí také získává na síle diskuze o spekulativní filozofii 21. století, o kterém hovořím v následujících kapitolách. V tomto roce vyšel například sborník *Mysl v terénu*, který byl velice zásadním zdrojem pro tuto práci. Viz Václav Janoščík, Lukáš Likavčan, Jiří Růžička (eds.), *Mysl v terénu: Filozofický realismus v 21. století*. Praha: VVP AVU 2018, s. 9.

⁵⁸ Christophe Bonneuil, Jean-Baptiste Fressoz, *The Shock of the Anthropocene*. London: Verso 2017, s. 37.

je nasnadě v rámci přírodních a humanitních věd zkoumat krátký čas lidí a dlouhý čas Země, reflektovat jejich vzájemnou provázanost a nebrat planetu jako od nás separovaný objekt indiferentní vůči našemu jednání. Myšlení představené v této práci se shoduje, že bychom se měli pokusit „osvobodit od jazyka posedlého člověkem“⁵⁹ a přiblížit se *ne-lidským* entitám a jejich časům. Historie totiž není jenom lidskou záležitostí a její spojení s tou přírodní nám může umožnit nahlédnout „nynějšek i hlubokou historii Země“,⁶⁰ jak píše Jason W. Moore.

Během *antropocénu* je tak nutné nově konceptualizovat geologický čas,⁶¹ pokusit se mu i přes naše limitace přiblížit a brát v potaz jeho rozsáhlost, dynamiku a cykličnost. Podle T. Mortna se totiž právě „v tento okamžik zjevuje konec světa“, a proto potřebujeme filozofii, která „neuvažuje pouze z hlediska lidských událostí a lidského významu“.⁶²

⁵⁹ Jussi Parikka, Temporalita médií: Média-Arché-Fosilie. In: Václav Jánoščík (ed.), *Objekt*. Praha: Kvalitář 2015, s. 172.

⁶⁰ Jason W. Moore, *Anthropocene or Capitalocene?: Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. Oakland: PM Press 2016, s. 4.

⁶¹ Tamtéž, s. 3.

⁶² Timothy Morton, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2013, s. 7. První kapitola Mortonovy knihy vyšla přeložená do češtiny ve sborníku *Mysl v Terénu*, citace z této části tedy uvádím v překladu uvedeném zde: Václav Janoščík, Lukáš Likavčan, Jiří Růžička (eds.), *Mysl v terénu: Filosofický realismus v 21. století*. Praha: VVP AVU 2018.

2. HLUBOKÝ ČAS ZEMĚ

Předchozí kapitola byla věnovaná lidskému času, tedy času, po němž lidé obývali planetu. Stručně představila, proč se řada vědců/kyň z přírodních i humanitních oblastí domnívá, že během posledních desítek až stovek set let se člověk vydělil z přírody a v rámci svého antropocentrického pojmání světa zapomněl na pomalý čas Země. V následujících částech se pokusím více přiblížit historickou konstituci konceptu hluboké temporality, zvážit, co znamená hluboká historie Země pro filosofii a představit, v jakém vztahu se člověk nachází vůči *ne-lidským* entitám.

2.1. Hluboké řešení: Trny a bloky

V knize *The Stone*⁶³ se profesor angličtiny specializující se na středověké mýty Jeffrey Jerome Cohen zabývá schopnostmi nerostných látek komunikovat skrze epochy kvůli své dlouhotrvající materialitě. Jeho pozornost se ubírá především směrem k britskému monumentu Stonehenge pocházejícímu z mladší doby kamenné. Ten díky své konstrukci přežil více než 5 000 let, prošel opakovanými rekonfiguracemi, opravami a kvůli svému stáří prý slouží jako nositel zpráv z dávných časů. Cohen ho proto nazývá „strojem pro epochální komunikaci“,⁶⁴ jelikož byl svědkem již zapomenutých okamžiků historie. Jak ale číst zprávy, které jsou uloženy v kamenné konstrukci monumentu? Pro Cohena se způsob, jak s námi Stonehenge navazuje kontakt, totiž vymyká možnostem lidského jazyka. Je proto podle něj potřeba si osvojit nové postupy, skrze něž bude možné komunikovat napříč stoletími do nepředstavitelné minulosti nebo budoucnosti.

Jak je již zřejmé, tato otázka je v době *antropocénu* velice aktuální, jelikož již nyní čelíme dlouhotrvajícím procesům (jako je například klimatická změna), jež je nutné nějak konceptualizovat a „vyjednávat“ s nimi. Na příkladu, který v trochu jiném kontextu uvádí i Cohen, si můžeme přiblížit, proč je potřeba si osvojit uvažování v časovém rozsahu, který překračuje lidskou existenci. A také jak náročné je si představit i sám sebe v rozpětí času, který nenáleží mysli člověka:

⁶³ Jeffrey Jerome Cohen, *The Stone: An Ecology of the Inhuman*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2015.

⁶⁴ Tamtéž, s. 122.

Několik let po druhé světové válce bylo s příslibem levné energie umožněno soukromým společnostem v USA stavět nukleární reaktory pro komerční účely. Většina projektů brzy skončila a jejich výsledkem bylo především velké nahromadění radioaktivního odpadu, jehož doba rozkladu je minimálně 24 000 let.⁶⁵ V současnosti je proto nutné smrtící materiál nějak uskladnit, ovšem celý proces je velice náročný, jelikož látky musí být důkladně izolovány, aby neprosákly ven a neafektovaly vzduch nebo podzemní vodu. Technické řešení bude určitě velice náročné, ale ještě jako větší výzva se ukázalo, jak varovat budoucí obyvatele planety, těžaře nebo výzkumníky před radioaktivní látkou, která by v případě úniku mohla mít nedozírné následky na život na Zemi. USA, konkrétně Nové Mexiko a Nevada, tak čelí situaci, kdy se musí pokusit uvažovat v rozsahu hlubokého času a být s to v rámci něj komunikovat. Proto byl sestaven tým archeologů, lingvistů, umělců, inženýrů a dalších odborníků, jejichž úkolem je vytvořit specifický znak, který by udržel „budoucí Indiany Jonese zpět od skutečného chrámu zkázy“.⁶⁶

Situace je totiž problematická i z toho důvodu, že během takto „dlouhého časového úseku se naše jazyky zpomalují nebo zhušťují v tok norem, které mohou zapříčinit vznik mnoha rozdílných struktur“.⁶⁷ Způsoby komunikace se během stovek let zásadně mění a je proto nutné mít na paměti, že současnost bude jednou něčí dávná minulost, píše Cohen a ptá se: Jak „mluvíš do budoucnosti, ve které se staneš dávnou historií“?⁶⁸

Návrhy musí varovat budoucí pozemšťany, „jejichž jazyk, společnost a víru nebudeme nikdy znát, kteří mohli projít revolucemi, katastrofami, válkami nebo epidemiemi“,⁶⁹ uvádí R. C. Baker v článku *Deep Time, Short Sight*. Nastalá situace demonstruje, zatím ještě z lidské perspektivy (kterou se budeme dále v textu snažit opouštět), jak náročné je si představit i sám sebe v řádu několika tisíc let. Návrhy na uchování radiokativních materiálů mimo dosah lidí tak

⁶⁵ Matt Langione: Will Art Save Our Descendants from Radioactive Waste?. *JSTOR Daily*. Dostupný na WWW: < <https://daily.jstor.org/can-we-use-art-to-warn-future-humans-about-radioactive-waste/> > [vyšlo 13. 5. 2015; cit. 12. 6. 2018].

⁶⁶ R. C. Baker: Deep Time, Short Sight. *Village Voice*. Dostupný na WWW: <<https://www.villagevoice.com/2002/05/28/deep-time-short-sight/>> [vyšlo 28. 5. 2002; cit. 12. 6. 2018].

⁶⁷ Manuel DeLanda: The Geology of Morals – A Neomaterialist interpretation. Dostupný na WWW: <<http://future-nonstop.org/c/818d3d85eca43d66ff0ebd1dfedda6e3>> [vyšlo nedat.; cit. 13. 6. 2018].

⁶⁸ Jeffrey Jerome Cohen, *The Stone: An Ecology of the Inhuman*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2015, s. 110.

⁶⁹ R. C. Baker: Deep Time, Short Sight. *Village Voice*. Dostupný na WWW: <<https://www.villagevoice.com/2002/05/28/deep-time-short-sight/>> [vyšlo 28. 5. 2002; cit. 12. 6. 2018].

musí uvažovat v časové škále, která se absolutně vymyká lidské představivosti, a navrhnout řešení, které půjde za hranice jazyka a vytvoří univerzální komunikační prostředek.

Na Nevadské univerzitě dokonce proběhla umělecká soutěž, jejímž cílem bylo přijít s vhodným řešením problému. Zvítězil návrh, který chtěl v okolí uložště rozmístit geneticky upravené kaktusy, které by svým vzezřením působily „nepřirozeně“, a tak odpuzovaly průchozí. Nejvíc zvažované možnosti byly ale pochopitelně představeny týmem sestávajícím z přizvaných odborníků – nejvýraznější verze navrhovala vytvořit rozsáhlé komplexy v okolí uložště, které by svým tvarem a dispozicemi měly působit natolik děsivě, že by objevitele odradily od vstupu. Součástí prostoru měly být oblasti, které byly dystopicky nazvány *krajina trnů* (*landscape of thorns*) (obr. 3), tvořená 50 stop vysokými betonovými bodci mířícími do všech směrů nebo ohromné nepravidelné kostky z kamene pojmenované jako *odstrašující bloky* (*forbidding blocks*)⁷⁰ (obr. 4). I další části komplexu měly útočit na základní lidské emoce tak výrazně, aby odradily potenciální průzkumníky, ovšem celý projekt byl vyhodnocen jako nerealizovatelný. Nakonec bylo vybráno méně opulentní a levnější řešení, které bude upozorňovat na nebezpečný obsah uložště skrze 33 stop vysoké bermy, náměstí plné žulových monolitů, na kterých budou umístěny piktogramy a varování (v desítkách jazyků), jenž budou odrazovat od delšího pobytu v okolí uložště.

Na první pohled by se tak mohlo zdát, že se jedná především o lingvistický problém. Lidský jazyk se totiž stává každých 500–1000 let nesrozumitelným následkem řady různých transformací,⁷¹ a oborníci proto musí vytvořit systém symbolů, které budou předávat informace i za několik tisíc let. Ovšem překonáním těchto komunikačních bariér stále problém zůstává, protože řešení musí jít za hranice jazyka nebo znaků. Většina návrhů totiž ukázala, že je potřeba oslovit obyvatele „nahodilě a nepředpověditelně“⁷² budoucnosti skrze jejich smysly. Není totiž možné říci, koho kontaktujeme, a proto se musí jednat o komunikaci, která nefunguje pouze na racionální bázi jazyka, ale působí nejdříve na emoce skrze vjemy. Komplexy okolo uložšť radioaktivního odpadu musí odradit budoucí „Indiány Jonese“ skrze estetické působení. Proto i velká část textů zabývajících se problematikou bezpečného uchování radioaktivního odpadu začínala nebo končila mottem: „Umění trvá dlouho, život

⁷⁰ R. C. Baker: Deep Time, Short Sight. *Village Voice*. Dostupný na WWW: <<https://www.villagevoice.com/2002/05/28/deep-time-short-sight/>> [vyšlo 28. 5. 2002; cit. 12. 6. 2018].

⁷¹ Tamtéž.

⁷² Steven Shaviri, *Discognition*. Londýn: Repeater Books 2016, s. 217.

krátce⁷³. I my dále uvidíme, jak je umění s to komunikovat na univerzální, nelingvistické rovině, a tak předávat nové významy a netušené vztahy.

Příklad nám navíc ukazuje, že každá entita má svůj čas ve fyzickém i ontologickém smyslu⁷⁴ – to znamená, že plutonium (a samozřejmě i všechny ostatní *ne-lidské* entity) není závislé na existenci člověka, je autonomní a disponuje vlastními kvalitami. Čas plutonia operuje v odlišných škálách a je nám kognitivně nepřístupný, stejně jako náš čas je vzdálený tomu jeho. Koexistenci více individuálních temporalit představila začátkem minulého století již teorie relativity, podle které objekty disponují vlastní časovostí, jež je bezprostředně spojena také s prostorem. V Hawkingově explikaci ve *Stručné historii času*⁷⁵ nalezneme známý příklad o dvojčatech, která vyrůstala v odlišných nadmořských výškách a byla proto jinak stará. V první řadě se tak ukazuje, že čas je závislý na prostorových dispozicích, ale zároveň vidíme, že vždy náleží jedné autonomní entitě. Teorie relativity poskytuje mnohem více vyčerpávající výklad fungování času, ovšem pro tuto bakalářskou práci je především zásadní postřeh o možné souběžnosti více časových (lidských i *ne-lidských*) rovin, jak uvidíme i nadále.

V době *antropocénu*, kdy čelíme situacím jako je například ta s radioaktivním odpadem, se tak odhaluje, že lidé jsou „chyceni v křížících se fázích času“⁷⁶ a osvojení si hluboké temporality je „zcela dezorientující – [a] náročnost pojímat ekologické aktivity skrze takto nesmírné trvání podtrhává naši neschopnost pojímat změnu klimatu“⁷⁷ nebo další dlouhotrvající jevy. Daný problém ukazuje, že koncept hlubokého času nelze brát pouze jako nástroj k pojímání historie Země, ale také nástroj, jak přistupovat k její budoucnosti. „Přestavovat si prehistorii je neoddělitelné od představování si vzdálené budoucnosti“,⁷⁸ uvádí Cohen. Nyní se proto vydáme opačným směrem a stručně představím, jak vznikaly první představy o hlubokém čase a jak se pomalu vepisovaly do všeobecného kulturního povědomí.

⁷³ R. C. Baker: Deep Time, Short Sight. *Village Voice*. Dostupný na WWW: <<https://www.villagevoice.com/2002/05/28/deep-time-short-sight/>> [vyšlo 28. 5. 2002; cit. 12. 6. 2018].

⁷⁴ Timothy Morton, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2013, s. 66.

⁷⁵ Stephen Hawking, *Stručná historie času v obrazech*. Praha: Argo 2002, s. 51.

⁷⁶ Timothy Morton, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2013, s. 68.

⁷⁷ Jeffrey Jerome Cohen, *The Stone: An Ecology of the Inhuman*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2015, s. 79.

⁷⁸ Tamtéž.

2.2. Hluboký čas Země

„Zdá se, jako by čísla při pozornosti vůči hlubokému času nefungovala správně. Každé číslo nad pár tisíc let – padesát tisíc, padesát milionů – stejným efektem dožene imaginaci do bodu paralýzy“,⁷⁹ píše John McPhee ve své knize *Basin and Range* z roku 1981. Až zde byly dlouhotrvající zemské procesy prvně označeny termínem hluboký čas. Kniha poetickou formou popisuje McPheeho cestu po místech naší prehistorie a jeho rozjímání nad dvěma zásadními tématy, která změnila dějiny geologie – deskovou tektonikou a temporalitou Země. První zmíněné bylo v osmdesátých letech relativně novým objevem,⁸⁰ ale konstituce konceptu hlubokého času začala již 200 let před McPheeho knihou, kdy raní vědci skrze pozorování usazenin začali „vytvářet obraz zemské minulosti“⁸¹ a s ním měnit lidské pojmání času. V současnosti jsme díky metodám radioaktivního datování s to určit stáří Země na 4, 56 miliardy let, ovšem až do osmnáctého století byly dominantní interpretace historie světa podřízeny biblickému narativu, který vytyčoval věk Země na 6 000 roků. Pozorovatelé často spojovali přírodní události s biblickými – například formace usazených hornin byly mnohými ranými „geology“ brány jako důsledek potopy z 1. knihy Mojžíšovy, a stáří planety bylo vázáno na Boží stvoření a existenci člověka. Asi nejvíce známé vyčíslení na základě písma bylo představeno arcibiskupem Jamesem Ussherem v sedmnáctém století. Ten propočítal, že Země vznikla přesně 22. října, v 6 hodin večer, 4004 let před naším letopočtem.⁸² Ussherova metoda (někdy nazývaná Ussherova chronologie) propočtů vycházející z Genesis a židovského kalendáře je velice pozoruhodná, stejně jako postupy jeho současníků, všechny teorie byly ale upozaděny příchodem osvícenství, které si žádalo nové, racionálnější přístupy méně zatížené interpretací Bible a více pracující s empirickými daty.

Historiky disciplíny je za „otce moderní geologie“⁸³ považován až James Hutton, skotský vědec, který společně s Johnem Playfairem „protáhl“ v osmdesátých letech 18. století

⁷⁹ John McPhee, *Basin and Range*. New York: Farrar, Straus and Giroux 1981, s. 21.

⁸⁰ Teorie deskové tektoniky začala být uznávána vědeckou obcí až v 60. letech 20. století.

⁸¹ John Talasek: *Imagining Deep Time*. Dostupný na WWW: <<http://www.cpnas.org/exhibitions/imagining-deep-time-catalogue.pdf>> [vyšlo nedat.; cit. 12. 6. 2018].

⁸² Tim Radford: *Universe's 6,000th Birthday*. Dostupný na WWW: <<https://www.theguardian.com/science/2004/oct/22/science.research>> [vyšlo 22. 10. 2004; cit. 12. 6. 2018].

⁸³ Nature Publishing Group: John Hutton: Father of Modern Geology 1726 - 1797, *Nature*, ročník 119, r. 1927, č. 582. Dostupný na WWW <<https://www.nature.com/articles/119582a0.pdf>> [vyšlo nedat.; cit. 12. 6. 2018].

stáří Země do nekonečných hloubek. Hutton totiž zaregistroval, že geologické formace nevznikají během krátké „nerušené eroze“,⁸⁴ ale skrze stále cyklické působení tlaku a teploty. V duchu průmyslové revoluce Hutton pojímá Zemi jako sebe-obnovitelný stroj, který funguje na pravidelné bázi: Potom, co řeky a vlny způsobí rozložení skal, které zformují půdu na kontinentech a spláchnou produkty eroze do oceánů, se rozdrčené kusy starých kontinentů ukládají do vrstev v oceánech. Tyto plochy následně kvůli své váze vyprodukují dostatečný tlak a teplotu, aby zmobilizovaly spodní vrstvy usazenin, které se zvedají nahoru a generují nové kontinenty na místech bývalých oceánů.⁸⁵ „Stroj-Země“ tak vždy při rozpadu zemského povrchu generuje povrchy nové a „oceány a kontinenty si mění místa, ale svět zůstává v podstatě stejným“.⁸⁶

Hutton na základě jeho poznatku, že Země funguje jako cyklický stroj, jenž nekonečně opakuje identické procesy, jako by mimochodem „objevil“ hluboký čas Země, který podle něj „neposkytuje žádnou stopu začátku a žádnou vyhlídku konce“.⁸⁷ Zemi pojímá jako entitu, v níž časové vymezení nemá smysl, jelikož se veškeré procesy odehrávají v nekonečném cyklu – její trvání tak sahá do obrovských hloubek. I přes to, že jeho přínos nebyl v dané době natolik novátorský,⁸⁸ jak je mnohými historickými texty prezentováno, Hutton vnesl do geologického diskurzu představu o čase, který není svázaný výkladem Bible, a odhalil, že Země není statická, ale naopak dynamická jednotka. „Zdá se, jako by se mysl rozpínala tak hlubokým pohledem

⁸⁴ Stephen Jay Gould, *Time's Arrow, Time's Cycle: Myth and Metaphor in Discovery of Geological Time*. Cambridge: Harvard University Press 1987, s. 63.

⁸⁵ Tamtéž, s. 65.

⁸⁶ Stephen Jay Gould, *An Urchin in the Storm: Essays about Books and Ideas*. New York: W. W. Norton and Company 1987, s. 99. Huttonovo uvažování je důležité také proto, že položil základy tzv. uniformitarianismu, směru geologie, jenž tvrdí, že klíč k minulosti je možné nalézt v současných jevech, protože geologické procesy fungovaly vždy na stejných principech. V následujícím století dojde k zásadním vědeckým sporům, z nichž uniformitarianismus vyjde jako vítěz a zásadně tak ovlivní budoucí vývoj disciplíny.

⁸⁷ John Hutton, *Theory of the Earth*. Dostupný na WWW: <<http://www.gutenberg.org/files/12861/12861-h/12861-h.htm>> [vyšlo 9. 7. 2004; cit. 10. 6. 2018].

⁸⁸ Věčnost Země prý byla ve Francii a dokonce i ve Velké Británii diskutovaným tématem již sto let před Huttonem. Viz Richard A. Fortey: *Charles Lyell and Deep Time*. Dostupný na WWW: <<https://www.geolsoc.org.uk/Geoscientist/Archive/October-2011/Charles-Lyell-and-deep-time>> [vyšlo 21. 9. 2011; cit. 13. 6. 2018]. nebo také Stephen Jay Gould, *An Urchin in the Storm: Essays about Books and Ideas*. New York: W. W. Norton and Company 1987. I simplifikované nahlížení Huttona jako striktně empirického vědeckého pracovníka je často zavádějící. Glorifikování jeho osoby, které prý vychází z nedostatečné znalosti původních textů, je podle Goulda důsledkem snahy historiků geologie vytvářet mýty o „velkých hrdinech“. Viz Stephen Jay Gould, *Time's Arrow, Time's Cycle: Myth and Metaphor in Discovery of Geological Time*. Cambridge: Harvard University Press 1987.

do propasti času“,⁸⁹ uvedl později J. Playfaire, Huttonův kolega a popularizátor jeho teorie. Playfaire tak ukázal, že objevení hlubokého času bylo po Koperníkovi další výzvou pro lidskou mysl a zároveň dalším otřesem v chápání lidské existence, protože „někde v pozadí číhala možnost, že čas lidstva by nemusel být víc než posledním tiknutím na geologických hodinách“.⁹⁰ Huttonova Země ale i přes to stále podléhala lidskému centrismu, jelikož byla stvořena pro člověka Bohem, který „stroj“ jednou spustil a jednou jej také vypne. Věda mohla jen pozorovat nekonečně se opakující eroze, nánosy, vrstvení a zdvihy, ovšem ne uchopit jejich směr a dějinnou jedinečnost. Pro Huttonovu ahistoričnost i deismus tak musela idea hlubokého času ještě projít dalšími změnami, ale objev se stal „symbolickým momentem, kdy začalo být nutné myslet v řádu milionů let“.⁹¹

V romantickém století se pak zásadním pro představu hlubokého času stalo zjištění, že fosilie ve skutečnosti konzervují pradávné živočichy – prehistorie se tak stala „archivem čitelným jen skrze trvající věci“.⁹² Proto bylo začátkem století velice častým způsobem přivýdělku sbírání fosilií a jejich prodej sběratelům. Takto se živila i britská amatérská paleontoložka a geoložka Mary Anning, která společně se svým bratrem našla roku 1811 první kompletní kostru ichtyosaura. Pozůstatky, o kterých se původně domnívali, že se jedná o krokodýla, se těšily velké pozornosti vědců a při pozdějších zjištěních se ukázalo, že jde o mořského plaza starého přibližně dvě stě milionů let.⁹³ V době, kdy byla stále ještě dominantní představa Země staré pár tisíc roků byl tento objev revoluční. Morton proto píše, že až od tohoto objevu jsou hluboké časové škály lidem mnohem bližší.⁹⁴

Ve společenské náladě, která byla nakloněna objevům jako byl ichtyosaurus Mary Anning, navazuje Charles Lyell na Huttonovo uvažování. Je to právě Lyell, kdo je považován za zakladatele moderní geologie jako vědecké disciplíny, která se řídí empirickým výzkumem

⁸⁹ John Talasek: *Imagining Deep Time*. Dostupný na WWW: <<http://www.cpnas.org/exhibitions/imagining-deep-time-catalogue.pdf>> [vyšlo nedat.; cit. 12. 6. 2018].

⁹⁰ Richard A. Fortey: *Charles Lyell and Deep Time*. Dostupný na WWW: <<https://www.geolsoc.org.uk/Geoscientist/Archive/October-2011/Charles-Lyell-and-deep-time>> [vyšlo 21. 9. 2011; cit. 13. 6. 2018].

⁹¹ Tamtéž.

⁹² Jeffrey Jerome Cohen, *The Stone: An Ecology of the Inhuman*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2015, s. 85.

⁹³ Marie-Claire Eyllott: *Mary Anning: The Unsung Hero of Fossil Discovery*. Dostupný na WWW: <<http://www.nhm.ac.uk/discover/mary-anning-unsung-hero.html>> [vyšlo 9. 3. 2018; cit. 13. 6. 2018]

⁹⁴ Timothy Morton, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2013, s. 61.

a prací s daty přímo z terénu. S. J. Gould v knize *Time's Arrow, Time's Cycle* věnuje pozornost konfliktům stojícím v základech geologie, které se odehrávaly mezi uniformitarianisty a katastrofisty. Lyell patřil mezi hlavní zastánce první zmíněné pozice. V rámci svého pojetí geologie prosazoval tvrzení, že skrze záznamy nacházející se ve skalách je možné nahlédnout dávné procesy. Každý historický okamžik podle něj nese určitý podpis. Proto skály formované chemickými zákony poskytují zřejmý časový znak,⁹⁵ na základě kterého je možné se při výzkumu orientovat. Jako zakladatel uniformitarianismu byl Lyell ve svém brojení proti odlišným metodologickým pozicím velice radikální a prý se výrazně snažil o jejich vymýcení. Jednou z těchto pozic byl i katastrofismus, který tvrdí, že Země byla formována náhlou událostí, tudíž na ní mohly platit odlišné zákony,⁹⁶ jejichž fungování nám je dnes nepřístupné. Spory mezi dvěma tábory vedly k vítězství Lyellovy pozice, Gould ale ukazuje, že se jednalo spíš o střet dvou pohledů na svět, které byly ovlivněny i kulturními kořeny zastánců znepřátelených skupin. Za rozdílnými vědeckými teoriemi podle Goulda stojí dobový diskurz, který ovlivňuje a inspiruje jejich autory, ostatně jak jsme viděli například u Huttona v jeho inspiraci Newtonovým uvažováním nad pohybem planet. Gouldova legitimizace katastrofismu má své zřejmé opodstatnění, jelikož dnešní geologie došla k určité shodě obou teorií. Historie Země je dnes brána jako pomalý, vzestupný proces, narušený občasnými katastrofickými událostmi, které afektují zemi i život na ní,⁹⁷ a Lyellův pohled tak opomíná roli katastrof v dějinách planety.

Jeho teorie však sehrála zásadní roli, a to především kvůli pojetí dlouhotrvajících procesů, které utvářejí zemský povrch, a proto, že „vedl do pohybu proces, jenž uskutečnil sesazení našeho druhu nacházejícího se v centru vesmíru a stvořeného k obrazu Božímu na ten, který vznikl historicky náhodně.“⁹⁸ Tyto postřehy umožnily Charlesovi Darwinovi včlenit hluboký čas do evoluční teorie, a tak doplnit „chybějící ingredienci do směsi, která se stala

⁹⁵ Stephen Jay Gould, *Time's Arrow, Time's Cycle: Myth and Metaphor in Discovery of Geological Time*. Cambridge: Harvard University Press 1987, s. 157.

⁹⁶ Chris Rowan: Darwin, Deep Time and Evolution. Dostupný na WWW: < <http://all-geo.org/highlyallochthonous/2009/02/darwin-deep-time-and-evolution/> > [vyšlo 12. 2. 2009; cit. 13. 6. 2018].

⁹⁷ The Columbia Encyclopedia: uniformitarianism. Dostupný na WWW: <<https://web.archive.org/web/20060624122338/http://www.bartleby.com/65/un/uniformi.html>> [vyšlo nedat.; cit. 23. 7. 2018].

⁹⁸ Richard A. Fortey: Charles Lyell and Deep Time. Dostupný na WWW: <<https://www.geolsoc.org.uk/Geoscientist/Archive/October-2011/Charles-Lyell-and-deep-time>> [vyšlo 21. 9. 2011; cit. 13. 6. 2018].

sjednocující teorií celé biologie”.⁹⁹ Dlouhodobé procesy, které utvářejí kontinenty, hory, oceány se v devatenáctém století rozšířily do širokého povědomí a transcendentní síla přírody byla častým motivem i pro romantické umění – hluboký čas představoval vznešeno, které „přesahovalo, a přece v něčem potvrzovalo, lidství”.¹⁰⁰

V lehce zdlouhavém, ale i tak velice zkráceném výčtu průkopníků historie světa jsme viděli, jak bylo utváření termínu rámováno opuštěním dogmatických přístupů závislých na biblickém písmu a pomalé obracení se od teorie závislé na kulturním diskurzu a vlastních představách k pojmání materiality jako „svědka“ stáří Země. Geologické řezy, které zobrazují neshody a vrstvy usazenin a představují „komplexní panorama minulostí”,¹⁰¹ již tenkrát sloužily jako důkaz, že „příroda je jednoduše zhmotněná historie”.¹⁰² Pro geologii přinesl objev hlubokého času zjištění, že zemská půda byla formována v lidských očích pomalými procesy trvajících miliardy let. Současná disciplína ovšem přiznává důležitost i náhlým událostem, katastrofám, které v mžiku ovlivní pomalý status quo světa.

Viděli jsme také, že ještě za Newtona byla Země stará jen 6000 tisíc let¹⁰³ a že v devatenáctém století to byly již miliony. Ovšem až dvacáté století přineslo díky metodě radiometrického datování propočty historie, které „umožnily vědcům určit aktuální trvání měřených objektů”,¹⁰⁴ a samozřejmě tak i Země. Skrze sledování konstantního rozpadu radioaktivních izotopů jsme s to zjistit věk planety, a tak mluvit o událostech, které se odehrály nejen před vznikem lidského druhu, ale před vznikem života vůbec. Pro francouzského filozofa Quentina Meillassoux tyto objevy přinášejí velice zásadní otázku, jelikož tvrzení o vzniku vesmíru nebo Země hovoří o událostech, které přecházejí existenci samotného myšlení, a z filozofického hlediska tak znamenají otřes pro pokantovskou tradici uvažování.

⁹⁹ Tamtéž.

¹⁰⁰ David Farrier, *Aeon: How the Concept of Deep Time is Changing*. Dostupný na WWW: <<https://www.theatlantic.com/science/archive/2016/10/aeon-deep-time/505922/>> [vyšlo 31. 10. 2016; cit. 13. 6. 2018]. Farrier hovoří například o fascinaci Percy Bysshe Shelleyho „neúprosnou“ silou přírody v jeho básni o Mont Blanc.

¹⁰¹ John Talasek: *Imagining Deep Time*. Dostupný na WWW: <<http://www.cpnas.org/exhibitions/imagining-deep-time-catalogue.pdf>> [vyšlo nedat.; cit. 12. 6. 2018].

¹⁰² Theodor Adorno, *The Idea of Natural History*. in: Timothy Morton, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2013, s. 58.

¹⁰³ Siegfried Zielinski, *Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*. Cambridge: The MIT Press 2006, s. 3.

¹⁰⁴ Quentin Meillassoux, *After Finitude: An Essay on Necessity of Contingency*. New York: Continuum 2010, s. 9.

2.3. Ancestrální problém a korelacionismus

Jak je tedy možné pravdivě popsat něco, co přesahuje samotnou naši existenci? Jsme vůbec schopni vznést tvrzení o nesvědčených událostech, aniž bychom je vztahovali k sobě? K přiblížení se odpovědi na tyto otázky je nutné se na chvíli zastavit u filozofie zmíněného Q. Meillassoux, především jeho textu *Po konečnosti (After Finitude)*.¹⁰⁵ Meillassoux patří mezi zastánce spekulativního realismu, velice diverzního a širokého myšlenkového proudu současné kontinentální filozofie, jehož představitele spojuje snad jen snaha o opuštění antropocentrických tendencí. Ty prý dominují západní filozofii posledních několik set let a právě spekulativní metody mají být cestou „ven“ – „musíme spekulovat, abychom unikli tradičnímu antropocentrismu a vzali opravdu vážně existenci zcela cizího, mimo-lidského světa“.¹⁰⁶ V *Po konečnosti* se Meillassoux vymezuje vůči tzv. korelacionistické filozofii, která podle něj pojímá svět vždy v závislosti na vnímajícím subjektu, tedy na člověku. Kořeny korelacionismu je možné sledovat již u Berkeleyho subjektivního idealismu, ovšem až koperníkánský obrat prý zapříčinil výrazný přesun pozornosti na poli filozofie od (pro Kanta nemyslitelné) *věci-o-sobě* k procesu poznávání samotnému. Pokantovská filozofie se tak zaměřila místo ontologie na epistemologii a „zakázala“ „mluvit o realitě mimo naše vnímání či myšlení“.¹⁰⁷ Právě korelacionismus je důsledkem tohoto „gnozeologického obratu“ a pro spekulativní filozofy/ky se stává blokem, který je nutné překročit. Korelacionistický filozof/ka podle Meillassoux tvrdí, že „nemůžeme rozlišit mezi vlastnostmi, které patří objektu a které patří subjektivnímu přístupu k objektu“.¹⁰⁸ Není podle něj/ní možné pojímat vnější svět nezávisle na myšlení, jelikož „byť každé entity, kterou myslíme (nebo postulujeme), se vždy nachází ve vztahu nutného spojení (korelace) s aktem myšlení (nebo postulace) dané věci“.¹⁰⁹ Reálný svět je tak na základě doktrín korelacionismu člověku nepřístupný, protože vždy podléhá našemu vztahování se k „vnějšku“. *Po konečnosti* stojí v opozici vůči daným myšlenkovým proudům (mezi které pro Meillassoux patří například i fenomenologie nebo

¹⁰⁵ Quentin Meillassoux, *After Finitude: An Essay on Necessity of Contingency*. New York: Continuum 2010.

¹⁰⁶ Steven Shavero, Počátky spekulativního realismu: přehled. In: Václav Janoščík, *Objekt*, Praha: Kvalitář 2015, s. 52.

¹⁰⁷ Martin Kaplický, Graham Harman a Alfred North Whitehead: O filosofii, estetice a umění. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, r. 2016, č. 21, s. 76–77.

¹⁰⁸ Graham Harman, Quentin Meillassoux: Philosophy in the Making. in: Brian Willems, *Speculative Realism and Science Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2017 s. 21.

¹⁰⁹ Václav Janoščík, Lukáš Likavčan, Jiří Růžička (eds.), *Mysl v terénu: Filosofický realismus v 21. století*. Praha: VVP AVU 2018, s. 9.

analytická filozofie) a představuje filozofickou alternativu, jak je možné dostat se za hranice pouhé manifestace k *o-sobě*.

Tato cesta je možná například skrze soudy o událostech odehrávajících se před vznikem člověka, které podle Meillassoux představují pro korelacionismus značný problém. Pokud bychom totiž měli přístup jen „ke korelaci mezi myšlením a bytím“,¹¹⁰ nebyla by z filozofického hlediska tvrzení o stáří Země možná. Meillassoux píše, že v případě ancestrálního tvrzení – zmínce o skutečnostech předcházejících člověka – je možné ukázat selhání korelacionistického přístupu, protože v situaci, kdy tvrzení zní: „Událost Y se odehrála X let před vznikem lidí“,¹¹¹ korelacionistický filozof/ka k němu vždy dodá: „Událost Y se odehrála X let před vznikem lidí – pro lidi“,¹¹² Tento dodatek pokantovského filozofa/ky demonstruje, že se pro něj událost „nenachází v minulosti, ale stala se skrze danost nebo manifestaci pro nás“.¹¹³ Skutečnost pro něj tedy může být jen realitou, která „je myšlená subjektem jako realita předcházející subjektu“.¹¹⁴ V Meillassouxově filozofii jsou proto ancestrální tvrzení,¹¹⁵ ztělesněná například existencí fosilií, důkazem reality, která není závislá na lidské manifestaci (a tudíž i na existenci). Najít kompromis mezi fosilií a korelací není podle něj totiž možné – „jedno diskvalifikuje druhé“.¹¹⁶ Aby filozofie mohla opustit hranice fenomenality a myslet skutečný svět, musí opustit korelacionismus a vrátit se k před-kritickému uvažování.

Cestu k reálnému pro něj zprostředkovává matematika, která je „skrytým průchodem skrze kartesiánské *o-sobě*, které se prezentuje jako nerelevantní vůči nám a schopné bez nás i

¹¹⁰ Quentin Meillassoux, *After Finitude: An Essay on Necessity of Contingency*. New York: Continuum 2010, s. 8.

¹¹¹ Tamtéž, s. 13.

¹¹² Tamtéž, s. 13.

¹¹³ Peter Gratton, *Speculative Realism: Problems and Prospects*. New York: Bloomsbury Academic 2014, s. 40.

¹¹⁴ Quentin Meillassoux, *Time without becoming*. Dostupný na WWW: <https://speculativeheresy.files.wordpress.com/2008/07/3729-time_without_becoming.pdf> [vyšlo nedat.; cit. 12. 6. 2018].

¹¹⁵ Problém ancestrality u Meillassoux funguje jako důkaz existence světa, který předchází lidské danosti, a tak je na ni zákonitě nezávislý. Jeho argument tak nestojí na tvrzení o minulosti, ale může být vztažen i na budoucnost, kdy lidé již nebudou existovat. V kontextu příkladu na začátku kapitoly se nacházíme v podobné situaci, jelikož vědci/kyně se v případě varování před radioaktivním odpadem pokoušejí kontaktovat bytosti, u nichž nemají absolutně žádné tušení, jaké budou.

¹¹⁶ Quentin Meillassoux, *After Finitude: An Essay on Necessity of Contingency*. New York: Continuum 2010, s. 18.

existovat“.¹¹⁷ Důležitou součástí Meillassouxova uvažování je proto Lockeho rozdělení na primární a sekundární kvality. První z nich náleží samotnému objektu, aniž by podléhaly našemu vnímání, ty druhé jsou naopak závislé na našem vztahu k objektu, bez nás by neexistovaly. Meillassoux tvrdí, že věda a matematika nechává sekundární kvality jako je například čich, hmat nebo sluch stranou, a je tak schopná hovořit o událostech existujících mimo subjektivitu. Skrze matematizaci přírody můžeme znát to, co bylo/by mohlo být, kdybychom neexistovali,¹¹⁸ a popsat svět nezávisle na vjemových kvalitách.

V *Po konečnosti* Meillassoux prolamuje skrze ancestrální tvrzení korelacionistický kruh, který držel západní filozofii v antropocentrickém „vězení“ a díky absolutizaci matematiky¹¹⁹ umožňuje myslet vnější svět nezávisle na vztahu subjekt-objekt. Legitimizuje tím možnou pravdivost¹²⁰ vědeckých měření, které určují stáří Země na 4,56 miliardy let.

Meillassouxova filozofie má pochopitelně mnoho kritiků a jak uvidíme, tak ani tento text se s ní neztotožňuje. Jeho uvažování zde slouží především jako vstup do spekulativní filozofie, která se snaží opustit antropocentrické hranice korelacionismu a zkoumat „velké vnějšky“ a přivádět pozornost k *ne-lidské* realitě. I samotný návrh matematických operací jako cesty k *věci-o-sobě* se ukazuje jako problematický i pro další zastánce tohoto myšlenkového proudu, podle kterých se je sama matematika nebo věda korelacionistická.¹²¹ Ovšem hlavní důvody, proč v textu opustíme Meillassouxovo myšlení již nyní, jsou:

1) Protože pojetí *ne-lidského* (v našem případě hlubokého času Země) skrze racionální postupy není pro tuto práci nosné. Pokusím se nadále sledovat, jak umění, konkrétně film, je schopné skrze svoje formální aspekty přiblížit *ne-lidské*. (V tomto případě je také nutné brát v potaz, že v případě umění není možné vystoupit mimo korelaci zcela, jelikož umělecké dílo je vytvořené člověkem a má působit především na subjekt.) Meillassoux tvrdí, že pro uchopení

¹¹⁷ Peter Gratton, *Speculative Realism: Problems and Prospects*. New York: Bloomsbury Academic 2014, s. 41.

¹¹⁸ Quentin Meillassoux, *After Finitude: An Essay on Necessity of Contingency*. New York: Continuum 2010, s. 114.

¹¹⁹ Je nutné podotknout, že Meillassouxova filozofie je mnohem komplexnější, nežli ukazuje toto krátké shrnutí. Matematika pro něj neznamena jednoznačné řešení, ale spíše jednoznačně pravdivou možnost.

¹²⁰ Meillassouxův systém považuje celý vesmír podřízený nahodilosti. Tuto nahodilost jsme s to pojmout matematicky – „cokoliv co je matematicky pojímatelné, je možné“. Toto možné ale pro Meillassouxu nemusí nikdy vystoupit z virtuality a doopravdy se stát. Viz Quentin Meillassoux, *After Finitude: An Essay on Necessity of Contingency*. New York: Continuum 2010, s. 117.

¹²¹ Viz Steven Shaviro, *Discognition*. Repeater Books 2016. nebo také Graham Harman, *The Quadruple Object*. Winchester: Zero Books 2011.

„vnějšku“ (hlubokého času) je nutné se zbavit člověkem postulovaných kvalit. V textu se pokusím ukázat, že zemskou temporalitu je možné přiblížit i skrze lidské vnímání.

2) Protože jeho inspirace Descartovým racionalismem zanechává pochopitelně i stopy kartesiánského dualismu – Meillassoux vyčleňuje člověka ze světa a přiznává kognitivní schopnosti pouze lidem. Neorganické materiály dle něj nedisponují žádnou mírou vitality a „dává veškerou hmotu všanc kontingenci“.¹²² Stejně jako v kapitole o *antropocénu* bylo kartesiánství kritizováno jako původce opozičního vztahu kultura/příroda, tak i u Meillassoux můžeme naléznout distinkci, která dělí lidské a *ne-lidské*. Přiřknutí vnímání jen jedné skupině totiž znamená její separaci od ostatních. Toto je další důvod, proč se *Po konečnosti* (a další Meillassouxovy texty) rozcházejí s tvrzením bakalářské práce, která se naopak pokouší spojení člověka a světa nacházet jak ve filozofii, tak v umění, a uvažuje nad materialitou jako nad vitální.

Meillassouxovo myšlení tedy využiji především jako odrazový můstek v otázce, jak je (ne)možné myslet *ne-lidské*. Ovšem na rozdíl od něj se text bude ubírat cestou, která se pokusí ukázat, že objektivní poznání světa není možné, ale že přírodu a její rozsáhlou temporalitu jsme s to přiblížit na bázi našich subjektivních kvalit.

¹²² Václav Janošík, Území a mapa. Spekulativní myšlení a problém *Grand dehors*. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, r. 2016, č. 21, s. 28.

3. AFEKTIVITA HMOTY A ESTETIKA

Již jsme viděli, že se zemský čas zobrazuje skrze prostorové manifestace a že hluboká historie (i budoucnost) je neoddělitelná od materiálního záznamu na povrchu světa. Alfred N. Whitehead píše, že „pokud si přejeme zaznamenat neinterpretovanou zkušenost, musíme požádat kámen, aby sepsal svůj životopis“¹²³ – v této části práce proto využiji kámen jako nositele a metaforu hlubokého času Země, jako určitou figuru, která „přináší minulost překračující lidské rámce“.¹²⁴ Kámen je totiž materiální metaforou¹²⁵ času a jak bylo řečeno výše, je i způsobem, „jak vně myšlení založit existenci reality, která nemusí korelovat s tím, co myšlení je“.¹²⁶ Skrze neorganickou hmotu nyní představíme filozofii, která se pokouší přiblížit objekty jako autonomní entity a upozorňovat na naši vzájemnou propojenost s nimi.

3.1. Demokratizace kamenů

Některé kameny jsou podle vědeckých propočtů starší více než miliardu let, jejich existence proto ani nemůže být závislá na našem myšlení, jelikož vznikly před ním. Cohen uvádí, že když sledujeme příběhy nerostných materiálů, tak se „svět zbavuje redukce do lidského obrysu, vyzývá skrze náhlou expanzi času ke spekulativnímu putování“.¹²⁷ Časová škála kamene totiž neexistuje pro člověka, „ale existuje, dynamicky, mimo známé trvání“.¹²⁸ Kámen, nebo konkrétně fosilie, tak pro Meillassoux ztělesňuje problém pro tzv. korelacionismus, tedy tvrzení, že veškeré pokusy poznat objektivně vnější svět selhávají na skutečnosti, že to jsme my, kdo myslí – tudíž že všechny soudy jsou nutně subjektivní. Materiál předcházející člověku totiž značí jeho objektivní existenci nezávislou na lidské myšlence.

¹²³ Alfred N. Whitehead, *Process and Reality*. New Jersey: Prentice Hall 1979, s. 14.

¹²⁴ Jeffrey Jerome Cohen, *The Stone: An Ecology of the Inhuman*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2015, s. 8.

¹²⁵ Jeffrey Jerome Cohen, *The Stone: An Ecology of the Inhuman*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2015, s. 4.

¹²⁶ Jussi Parikka, Temporalita médií: Média-Arché-Fosilie. In: Václav Jánoščík, *Objekt*. Praha: Kvalitář 2015, s. 170.

¹²⁷ Jeffrey Jerome Cohen, *The Stone: An Ecology of the Inhuman*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2015, s. 79.

¹²⁸ Tamtéž, s. 78.

Jak již zaznělo, spekulativní realismus v sobě nese řadu rozdílných přístupů, které spolu v mnohém nesouhlasí. Například objektově orientovaná ontologie, velice silná tendence uvnitř spekulativního hnutí, premisu korelacionismu přijímá, ale neomezuje ji pouze na vztah objekt-subjekt a oproti tomu tvrdí, že se jedná o princip, který je součástí všech vztahů ve vesmíru. Graham Harman, pravděpodobně nejvýraznější osobnost objektově orientované ontologie, ve své knize *Čtverný objekt (Quadruple object)* uvádí, že „vztah člověk-svět nemá žádné privilegium“, ¹²⁹ všechny relace jsou si rovné a stejně jako pro nás není objekt přístupný ve své existenci, tak ani my (a ani nic jiného) nejsme přístupní jemu. Harman se ztotožňuje s A. N. Whiteheadem a píše, že *ne-lidé* a lidé sdílí rovnocenný status, „vazby lidského světa nemají rozdílnou pozici než střety komet a planet nebo prachu a měsíčního svitu. Takové tvrzení neznamena projekci lidských vlastností do *ne-lidského* světa, ale spíš naopak: To, co říká, je, že primitivní vnímání mezi minerály a špínou nejsou vztahy o nic míň než sofistikované mentální aktivity lidí. Místo vkládání duše do písku a kamenů najdeme něco písečného a kamenného v lidské duši“. ¹³⁰ Levi Bryant proto hovoří o ploché ontologii, ve které si jsou všechny objekty rovny, věci se nacházejí „vedle sebe“ a neexistuje mezi nimi žádná ontologická hierarchie. Člověk je pro něj součástí těchto rovnocenných vztahů, proto i jeho bytí můžeme dle Bryanta řadit na stejnou úroveň bytí objektů. Pro plochou ontologii existuje jen „jeden typ bytí, a sice objekty“. ¹³¹

Objektově orientovaná ontologie poskytuje v době *antropocénu* filozofickou alternativu vůči západní pokantovské tradici, je reakcí na separaci (jak konceptuální, tak faktickou) člověka a přírody a pokouší se konfrontovat dualismus tvrzením, že všechny entity, nejen na zemi, ale v celém vesmíru, spolu sdílejí stejnou ontologickou pozici. Lidé jsou pro ně samozřejmě stále součástí světa, jen je prý nutné si uvědomit, že „nemůžeme nadále tvrdit, že naše existence je *jako existence speciální*“. ¹³²

Když se například podíváme na kámen, tak jeho bytí a časovost jsou natolik vzdálené od nás, že by se na první pohled mohlo zdát, že s entitou, která je „svědkem“ formace hor, oceánů, klimatických změn, atd. nemáme vůbec nic společného. Podle Jane Bennett má ale

¹²⁹ Graham Harman, *The Quadruple Object*. Winchester: Zero Books 2011, s. 119.

¹³⁰ Tamtéž, s. 46.

¹³¹ Levi Bryant, Za objekt konečně bez subjektu. In: Václav Janoščík (ed.), *Objekt*, Praha: Kvalitář 2015, s. 95.

¹³² Ian Bogost, *Alien Phenomenology or What It's like to be a Thing*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2012, s. 8.

člověk k anorganické materialitě blíže, než by se mohlo na první pohled zdát. Bennett „boří“ domnělou nadřazenost lidí nad přírodou ještě větším rozmělněním binární opozice člověk/Země a píše, že pokud nahlédneme svět z dlouhodobé perspektivy, hmota (konkrétně minerály), v našich očích získá mnohem větší důležitost. Skrze evoluční historii totiž měkké tkáně prošly mineralizací, čímž tento dlouhotrvající proces umožnil vznik kostí. Bennett uvádí o V. I. Verandském (o němž najdeme zmínky i jako o jednom z prvních pozorovatelů *antropocénu*): „[Verandského] zaráželo, jak byl materiál zemského povrchu vtělen do myriády pohybujících se bytostí, které v rámci reprodukce a růstu těžily a rozkládaly hmotu na celoplanetární úrovni“.¹³³ Člověk sám je tak prý složen z nerostných materiálů, jejichž důležitost pro nás samotné se projevuje až skrze hlubinné nahlížení minulosti. V rámci jejího vitálního materialismu Bennett odmítá simplifikující dělení a chce povýšit status hmoty, aby tak byly minimalizovány „rozdíly mezi subjekty a objekty“,¹³⁴ jelikož lidé samotní jsou svým způsobem „mluvící a chodící minerály“.¹³⁵ Nerostné suroviny se v tomto světle ukazují nejen jako nositelé příběhu dávných minulostí, ale i jako evoluční součást nás samotných.

Pro výše zmíněné filozofy/ky je tak kámen entitou operující v hlubokých časových škálách, co má stejnou ontologickou pozici jako lidé a je s nimi historicky bezprostředně spojen. Můžeme se skrze něj pokusit oprostít od hranic antropocentrismu a pomocí spekulace se přiblížit ke *světu-o-sobě*. Dále proto uvidíme, že i kameny jsou autonomní objekty, které disponují mírou vitality a afektivity.

3.2. Afektivita hmoty a konsekvence panpsychismu

U G. Harmana jsme zmínili, že jeho filozofický systém stojí na demokratizaci vztahů mezi všemi entitami ve vesmíru, nevěnovali jsme se ale dostatečně tomu, v čem jsou podle něj všechny tyto relace rovnocenné. V knize *Čtverný objekt* Harman navazuje na

¹³³ Lynn Margulis, Dorion Sagan, What is Life? in: Jane Bennett, Síla věcí. In: Václav Janoščík, Lukáš Likavčan, Jiří Růžička (eds.), *Mysl v terénu: Filosofický realismus v 21. století*. Praha: VVP AVU 2018, s. 120.

¹³⁴ Jane Bennett, Síla věcí. In: Václav Janoščík, Lukáš Likavčan, Jiří Růžička (eds.), *Mysl v terénu: Filosofický realismus v 21. století*. Praha: VVP AVU 2018, s. 121.

¹³⁵ Lynn Margulis, Dorion Sagan, What is Life? in: Jane Bennett, Síla věcí. In: Václav Janoščík, Lukáš Likavčan, Jiří Růžička (eds.), *Mysl v terénu: Filosofický realismus v 21. století*. Praha: VVP AVU 2018, s. 120. Cohen v knize *stone* uvádí, jak uvažování nad „kamennou“ podstatou lidí můžeme nalézt již v Genesis, když se hovoří o stvoření člověka z hlíny. Viz Jeffrey Jerome Cohen, *The Stone: An Ecology of the Inhuman*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2015.

fenomenologii Edmunda Husserla a Martina Heideggera, jejich uvažování ovšem výrazně reinterpretuje a představuje svoji teorii, která stojí na vztahu mezi čtyřmi základními kategoriemi – reálnými objekty, smyslovými objekty, reálnými kvalitami a smyslovými kvalitami. Harmanovým klíčovým tvrzením je, že reálný objekt zůstává vždy skryt jakýmkoliv vztahům, a není možné se dostat k jeho opravdové podstatě. Při styku s ním máme přístup pouze ke smyslovému objektu, který vytváříme my na základě reálných a smyslových kvalit. Pokud by pozorovatel zemřel, „smyslový strom by zmizel, zatímco reálný strom by nadále vzkvétal“, ¹³⁶ a tedy pokračoval ve své existenci, píše Harman. Jak již asi tušíme na základě předchozí části práce, tento vztah neplatí jen pro relaci subjekt-objekt, ale je vlastní všem interakcím, které se ve vesmíru odehrávají – „když oheň pálí bavlnu, navazuje kontakt jen s hořlavostí tohoto materiálu [...] Bytí bavlny ustupuje plamenům, i když je jimi zkonsumováno a zničeno“. ¹³⁷ Skutečnost reálného objektu zůstává vždy skryta, neodhalena, ale i přes jeho nepřístupnost zůstává objekt reálný a autonomní.

U Meillassoux byla kritika korelacionismu směřována vůči tvrzení, že z pozice člověka není možné poznat svět ve své pravé skutečnosti. Harman připouští tuto nemožnost, ale vyčítá korelacionismu spíše „favorizaci jednoho vztahu – vztahu mezi člověkem a světem“. ¹³⁸ Jediný kontakt je pro něj možný skrze smyslovou sféru, která je vždy nutně jen „karikaturou“ reality.

Bryant popisuje tento vztah jako „překlad“, který je součástí veškerých vztahů – tvrdí, že všechny objekty se vzájemně překládají ¹³⁹ a během této transkripce pochopitelně vždy něco unikne, něco je pozměněno na základě „jazyka“, do které překládáme. Žádný objekt tedy nemá přímý přístup k dalšímu, jejich vztahy se odehrávají na smyslovém povrchu, ale i přes to má každý objekt schopnost ovlivňovat další a být dalšími ovlivněn, domnívá se Harman i Bryant. Jejich pozice v tomto blíží uvažování Gillesse Deleuze o afektivitě hmoty. Netvrdí totiž, že by objekty vědomě cítily, spíš že jsou v rámci svých možností „definovány schopností přijímat afekce“. ¹⁴⁰ Kontakt mezi nimi se tak odehrává na rovině vjemů a nikoliv na rovině

¹³⁶ Graham Harman, *The Quadruple Object*. Winchester: Zero Books 2011, s. 48.

¹³⁷ Tamtéž, s. 44.

¹³⁸ Tomáš Hříbek, Realismus, materialismus a umění. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, r. 2016, č. 21, s. 54.

¹³⁹ Levi Bryant, Ontický princip: Nástin objektově orientované ontologie. In: Václav Janoščík, Lukáš Likavčan, Jiří Růžička (eds.), *Mysl v terénu: Filosofický realismus v 21. století*. Praha: VVP AVU 2018, s. 88.

¹⁴⁰ Gilles Deleuze, Spinoza: Praktická filosofie. In: Levi Bryant, Ontický princip: Nástin objektově orientované ontologie. In: Václav Janoščík, Lukáš Likavčan, Jiří Růžička (eds.), *Mysl v terénu: Filosofický realismus v 21. století*. Praha: VVP AVU 2018, s. 88.

racionálního poznání. Bryant uvádí Deleuzův příklad o klíštěti, které je sice vybaveno omezeným množstvím schopností, ty mu ovšem umožňují vnímat alespoň světlo, pohyb nebo pach. *Ne-lidské* entity pro Harmana a Bryanta nedisponují stejnými možnostmi jako lidé – Harman píše, že „není žádný důkaz, že stromy a domy píšou poezii“,¹⁴¹ ale ptá se, zdali je rozdílnost mezi lidmi a *ne-lidmi*, spočívající pouze v úrovni afekce, doopravdy relevantním argumentem pro dualismus člověk-svět.

I přes to, že se s tím Harman natolik neztotožňuje,¹⁴² jeho pozice se velice blíží panpsychismu. Ten tvrdí, že mentální operace nejsou typickou vlastností pouze pro lidi, ale že na rozdílné úrovni jsou vnímání schopny všechny entity. Vnímáním je v tomto případě myšlena právě způsobilost ovlivňovat okolní svět a reagovat na něj. Když kámen padá z útesu, tak ho „gravitace táhne na Zem a informace spojená s tímto procesem je to, co kámen cítí“,¹⁴³ píše Shaviro. Kámen tedy nemá duši v lidském slova smyslu, ale prokazuje se schopností mentální aktivity, která spočívá v relacích s okolím světem.

Zde můžeme například vidět, jak se přístupy a východiska uvnitř spekulativní filozofie výrazně liší. Pro Q. Meillassoux by přiřknutí subjektivity neživé hmotě nebylo možné, v jeho systému totiž afekce a lidská mysl vzniká *ex nihilo*, tedy z ničeho.¹⁴⁴ Podmínky a základy kognice podle něj neleží v materialitě, ale naopak jsou náhodným jevem, který se týká pouze člověka. „Mrtvá“ hmota slouží jako symbol skutečné reality, která existuje za hranicemi myšlení. Naopak pro Harmana, Bryanta a další zastánce objektově orientované ontologie je přiřknutí života/afektivity *ne-lidskému* způsobem, jak narušit antropocentrické dělení světa.

Může se zdát, že uznáním afektů, a dokonce citů u *ne-lidských*, a dokonce i neživých entit se filozofie pohybuje na tenkém ledě – na jednu stranu se chce oprostit od antropocentrické subjektivity, na druhou stranu přiřazuje nepoznatelným entitám vlastnosti, které jsou ryze lidské. Proto bývá pozice panpsychismu často kritizována za to, že se dopouští

¹⁴¹ Graham Harman, *The Quadruple Object*. Winchester: Zero Books 2011, s. 119.

¹⁴² Ovšem ani nerozchází, navrhuje jen podle něj vhodnější termín *polypsychismus*. Viz Graham Harman, *The Quadruple Object*. Winchester: Zero Books 2011, s. 122.

¹⁴³ Steven Shaviro, *Discognition*. Londýn: Repeater Books 2016, s. 222.

¹⁴⁴ U představení Meillassouxovy filozofie jsem pro lepší zřetelnost argumentace záměrně vynechal jeho teorii absolutní kontingence. Pro Meillassoux je totiž nutným zákonem, který vévodí celému vesmíru, absolutní nahodilost. Skrze tu se věci odehrávají v čase z ničeho, tedy bez návaznosti na předchozí příčinu. Podle jeho teorie vznikla i lidská mysl náhodně, z neživé hmoty. Pro Meillassoux je takto možné následně popřít kauzalitu jako určující princip vesmíru. Quentin Meillassoux, *After Finitude: An Essay on Necessity of Contingency*. New York: Continuum 2010.

antropomorfizace světa, a tak ještě více umocňuje lidský dominantní pohled. V reakci na tato obvinění S. Shaviro píše: „Přisuzuji kamenu cítění přesně proto, abych se oprostil od dualismu, který by trval na tom, že jen lidé (nebo nanejvýš lidé společně s nějakými zvířaty) mají emoce, zatímco všechno ostatní ne“.¹⁴⁵ Shaviro si je vědom, že není možné utéci z limitů vlastní subjektivity úplně, proto je určitá míra antropomorfismu nutná. Naopak by pro něj bylo antropocentrické entitám hodnoty cítění nepřičítat, jelikož bychom je tím vyřadili z obecných vztahů. Ztotožňuje se tak s tvrzením J. Bennett, podle které „stojí za to podstoupit risk spojený s antropomorfismem (pověry, zbožštění přírody, romantismus), protože to, i když se to zdá být zvláštní, zabírá proti antropocentrismu“.¹⁴⁶ Přiřknutí afektů i *ne-lidskému* okolí tedy nemá přetvářet hodnoty k obrazu člověka, ale spíše nacházet univerzální hodnotu, která funguje u všech entit rovnocenně.

Pokud jsme se dobrali k tomu, že reálné objekty skrývají svoji skutečnou podstatu a kontaktují okolní svět pouze na bázi afektů, můžeme z toho podle spekulativní filozofie vyvodit vcelku kontroverzní (ale naprosto logický) závěr, že veškeré vztahy ve vesmíru se odehrávají ve sféře estetiky. Ať zní toto tvrzení sebevíc nepravděpodobně, když si uvědomíme, že estetika se zabývá smyslovým poznáním a afekty, tak její pozice silně koreluje s koncepcemi objektově orientované ontologie, které jsme zde představili. „Vždy cítím víc z věci než o ní vím“,¹⁴⁷ píše Shaviro. Skrze estetiku totiž nepoznáváme objekt v jeho totalitě, ale smyslově se napojujeme pouze na jeho povrch skrze afekty. Vzhledem k tomu, že věc není možné poznat racionálním myšlením, tak smyslová sféra poskytuje jediný prostor, ve kterém se mohou kontakty (esteticky) odehrávat. A znovu, jak již je asi zřejmé, tato „spekulativní“ estetika se nevztahuje pouze na člověka (jako to je například u Kanta), ale leží i mimo propojení subjekt-objekt. „Estetika není omezena na komunikaci mezi lidmi ani na lidské vnímání maleb nebo divadelních replik. Když se pila zakousne do dřevotřísky, odehrává se zde estetická událost, stejně jako když se červ vynoří z vlhké půdy nebo když obrovský objekt působí svou gravitační silou“.¹⁴⁸ Relace se tedy neváží na lidský rozum, protože cítění není kognitivní a nedochází

¹⁴⁵ Steven Shaviro, *The Universe of Things: On Speculative Realism*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2014, s. 61.

¹⁴⁶ Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. in: Steven Shaviro, *The Universe of Things: On Speculative Realism*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2014, s. 61.

¹⁴⁷ Steven Shaviro, *The Universe of Things: On Speculative Realism*. Minneapolis: University Of Minnesota Press 2014, s. 61.

¹⁴⁸ Timothy Morton, *Před objektem*. In: Václav Janoščík (ed.), *Objekt*, Praha: Kvalitář 2015, s. 36.

během něj ke konceptualizaci vnímané věci. Pro Harmana je proto estetika první filozofií,¹⁴⁹ jelikož řeší smyslové interakce odehrávající se na povrchu objektů, jejichž reálné nitro zůstává všem vztahům skryto.

I podle S. Shavira se veškeré vztahy odehrávají ve sféře estetiky, ale na rozdíl od Harmana, který tvrdí, že objekty často nevstupují do žádné interakce a zůstávají v takzvaném vakuu navěky, se Shaviro domnívá, že naši realitu naopak utváří neustálé vztahování se k něčemu. Entity ovlivňují a jsou ovlivňovány pořád a pro Shavira je oproti Harmanovi zásadní otázkou, jak se „dostat ze všudypřítomných vztahů“.¹⁵⁰ V knihách *The Universe of Things* a *Discognition* rozpracovává svoji tezi o estetickém působení objektů, které se nacházejí mimo možnosti empirického poznání, ale komunikují skrze cítění – „jsou dostupné pozornosti a připojené motorické kontrole, ale nejsou přístupné vnímání“.¹⁵¹ Většina vnímání tak probíhá v těle nevědomě a odehrává se v rovině afektů – „akt cítění, apropiace, se děje před tím, než to víme, a často aniž bych ho zaregistroval. Naše tělo přijímá informaci, ale nemusí ji myslet – mohu dýchat bez jakékoliv znalosti kyslíku“.¹⁵² Shaviro pro tento nekonceptuální proces kontaktu navrhuje termín *discognition*, který se dá volně přeložit jako *ne-vědomí*, jelikož během něj nás entita afektuje, aniž bychom si jejího vlivu byli vědomi. Shaviro, inspirován Whiteheadem, tvrdí, že vědomí je rarita¹⁵³ a většina vztahů se odehrává mimo něj. Abychom si byli s to efekty uvědomit nebo si je zapamatovat, je již nutná určitá míra kognice, skrze kterou mohu svoji zkušenost konceptualizovat a zařadit si ji (například do nějakého časového rámce). Pro zpozorování vlivu už však musí proběhnout racionální operace. To ale pro Shavira neznamena, že bez myšlení smyslová zkušenost nemůže být – „Přímá, vědomá percepce je jen malý zlomek mnohem širšího spektra procesů percepce, skrze něž entity „vnímají“ další entity nebo jimi jsou afektovány“.¹⁵⁴ Shaviro tak nachází „nekorelovaný“ kontakt s objektem, který oproti Meillassouxovi nepopírá sféru vnímání, ale naopak na ni staví.

¹⁴⁹ Graham Harman, *Vicarious Causation. Collapse*, r. 2017, č. 2. Dostupný na WWW: <<http://www.faculty.virginia.edu/theorygroup/docs/harman=vicarious-causation.pdf>> [vyšlo 8. 2. 2007; cit. 25. 7. 2018].

¹⁵⁰ Steven Shaviro, *The Universe of Things: On Speculative Realism*. Minneapolis: University Of Minnesota Press 2014, s. 34.

¹⁵¹ Steven Shaviro, *Discognition*. Londýn: Repeater Books 2016, s. 18.

¹⁵² Tamtéž, s. 17.

¹⁵³ Tamtéž, s. 18.

¹⁵⁴ Tamtéž, s. 38.

Meillassoux nachází cestu z antropocentrismu odmítnutím sekundárních kvalit. Matematika je pro něj objektivní cestou ke zkoumání skutečnosti, je s to poznat „svět, ve kterém těla stejně jako jejich pohyby mohou být popsány nezávisle na jejich vědomých kvalitách jako je chuť, vůně, teplota atd.“¹⁵⁵ Podle Shavira není ale možné oddělit primární kvality od sekundárních, jelikož veškeré soudy o nich jsou stejně směřovány k člověku a obě strany mají stejný ontologický status (zde se Shavira explicitně odvolává na Whiteheadovu teorii bifurkace přírody¹⁵⁶). Matematika je pro něj ukázkou korelacionismu, protože „vyjímá hodnotu ze světa“, je součástí post-fordistické modernity, slouží tužbám kapitálu a je tak subjektivisticky a sociálně determinována.¹⁵⁷ Meillassoux vyzdvihuje matematiku především kvůli jejímu popření subjektivity, dle Shavira ale opomíná, že myšlení samotné nemusí být vždy ve vztahu k něčemu dalšímu – „pokud chceme osvobodit svět objektů z područí korelace s naší myslí, pak se musíme rovněž pokusit vymanit myšlení z područí věcí, stejně jako z jeho vlastních vytyčených základů, důvodů a podmínek možnosti“.¹⁵⁸

Vnímání pro Shavira není pouze doménou lidí, je naopak vlastní všem organismům, protože se odehrává během jakéhokoliv kontaktu. I kámen disponuje schopnostmi vnímat, i přes to, že se tento proces neodehrává v oblasti rozumu, ale ve sféře smyslů a podle Shavira je vnímání a vnímání neustále. Stejně tak i na nás vnější svět pořád působí a my působíme na něj – to má za důsledek nekonečné „do-vytváření“ subjektu, který po vzoru Deleuzovského „stávání-se“ nebo Whiteheadovy aktuální události není nikdy kompletní, ale stále v procesu změny. Subjekt je tak „výsledkem střetů s okolními entitami“¹⁵⁹ ještě před tím, než si je těchto vlivů vůbec vědom skrze své *racio*. I lidský rozum je utvářen vlivy *ancestrálních* a vnějších efektů, stejně jako naše tělo je důsledkem působení a průniků dávných sil (vzpomeňme na proces vzniku kostí, jak jej popisuje Bennett). Morton uvádí, že i právě v tento okamžik naším tělem „prostupují gravitační vlny z počátků samotného vesmíru“.¹⁶⁰

¹⁵⁵ Quentin Meillassoux, *After Finitude: An Essay on Necessity of Contingency*. New York: Continuum 2010, s. 115.

¹⁵⁶ Viz Steven Shavira, *The Universe of Things: On Speculative Realism*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2014.

¹⁵⁷ Tamtéž, s. 119.

¹⁵⁸ Tamtéž, s. 125.

¹⁵⁹ Lukáš Likavčan, Aesthetics, Ecology and Google AI: A Preliminary Inquiry into Xenorationality. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, r. 2016, č. 21, s. 104.

¹⁶⁰ Timothy Morton, Před objektem. In: Václav Janoščík (ed.), *Objekt*, Praha: Kvalitář 2015, s. 37.

Ovšem polarita mezi rozumem a cítěním není tak silná, jak vidíme například u Kanta. Lukáš Likavčan v návaznosti na Shavira píše, že vztah mezi estetickým a racionálním soudem může být produktivní a dynamický, jelikož to, „co začíná jako estetický střet se může změnit v progresivní dodání do korpusu principů uvažování“.¹⁶¹ Viděli jsme, že pro kognitivní poznání afekce je nutná jistá míra racionalizace, ta ovšem nemusí být na škodu (i když už se jedná o korelaci), jelikož skrze ni dochází k uvědomění si nelidské entity a jejího působení na nás.

Timothy Morton hovoří o Zemi, globálním oteplování, plutonu atd. jako o *hyperobjektech*¹⁶² – ty se vyznačují tím, že jsou mohutně rozprostřeny v čase a prostoru a pro člověka tak nejsou koncepčně uchopitelné a vnímatelné, i přes to, že na něj mají neustálý vliv. I působení geologických procesů operujících mimo naše poznání se manifestuje pomocí estetických aluzí. Shaviro píše, že se můžeme díky smyslové reakci dostat blíže k *věci-o-sobě*, jelikož to, co nás afektuje, není pouze kvalita objektu, ale přímo jeho existence. Skrze kognitivní rozpoznání těchto vlivů /na naše tělo a jejich racionalizaci je podle Likavčana možné přijímat projevy „cizích“ entit a „překládat“ je do lidských termínů. Tento typ zkušenosti ovšem stojí v opozici vůči intelektuálnímu vnímání, „dává vzniknout různým spekulativním dohadům, spíše než přesnému, autoritativnímu vědění“.¹⁶³

Estetický střet se silami přírody nás může přiblížit k jejich „vědomému“ vnímání a podle Likavčana nám „dává rámec pro hledání ekologicky citlivé alternativy [...] Místo soustředění se na lidskou perцепci času (Kantovu *a-priori* podmínku senzibility), musíme myslet v intencích geologického času“.¹⁶⁴ Právě k tomu může sloužit i umění, které stejně jako okolní entity má vliv na lidské konceptuální vzorce. Díky svým vlastnostem na nás může esteticky působit a přinášet nové otázky, které sledují *ne-lidský* svět a rozšiřují naši imaginaci o něm. Ovšem je nutné mít vždy na paměti, že pravou podstatu externích jevů není člověk s to odhalit, a že závisí (pouze) na estetických interakcích. Proto v příští kapitole budu sledovat spekulativní metody, skrze něž se (ne)můžeme pokusit opustit limity korelace a přiblížit se reálným/„cizím“ objektům, jejich vlastnostem a vnímání. Také se pokusím ukázat, jak je možné představené postupy naléznout ve filmovém „jazyce“ na příkladu filmu *Aguirre, hněv Boží*.

¹⁶¹ Lukáš Likavčan, *Aesthetics, Ecology and Google AI: A Preliminar Inquiry into Xenorationality. Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, r. 2016, č. 21, s. 105.

¹⁶² Timothy Morton, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2013.

¹⁶³ Lukáš Likavčan, *Aesthetics, Ecology and Google AI: A Preliminar Inquiry into Xenorationality. Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, r. 2016, č. 21, s. 108.

¹⁶⁴ Tamtéž, s. 114.

4. AGUIRRE JAKO CESTA K NEZNÁMÉMU

4.1. Jaké je být netopýrem: Objektivní fenomenologie a metafory

Roku 1974 byl v americkém časopise *The Philosophical Review* publikován text filozofa Thomase Nagela „*What is it like to be a bat?*“.¹⁶⁵ Nagel se v něm zabývá vztahem mezi objektivní podstatou zkušenosti a subjektivním procesem jejího zakoušení a ptá se, zdali a jak je možné poznat prožitky *ne-lidského* organismu, konkrétně, jaké to je být netopýrem. Naše imaginace je podle něj omezená a představovat si, jak „trávíme den zavěšení na jedné noze hlavou dolů na něčí půdě“,¹⁶⁶ je prý bezpředmětné, jelikož se tím pouze dostaneme ke znázornění toho, jak se netopýr chová, ale jeho „úhel pohledu“ nám zůstane nadále utajený. Neschopnost poznat zakoušení netopýra ovšem neznamena, že tento (a jakýkoliv jiný) živočich nemá vlastní specifické procesy zakoušení. U Deleuze, Shavira a dalších jsme již viděli, že například i klíště má schopnost afektovat a být afektováno, a stejně tak i pro něj je (asi) nemožné si představit, jaké to je být netopýrem nebo člověkem (pokud by se o to tedy pokoušelo). Nagelovi jde hlavně o rozlišení mezi možnostmi poznat objektivní podstatu zkušenosti vycházející z fyzických vztahů a subjektivním zakoušením, které náleží pouze určité individuální entitě. Kvůli limitovanému rozsahu lidského prožitku je podle něj nemožné, aby si člověk přiblížil, jaké to je být netopýrem pomocí objektivních faktických údajů nebo snahou identifikovat se se zvířetem. Pro Nagela vede cesta opačným směrem, a to skrze práci s metodami, které jsou lidem vlastní – „zdá se nepravděpodobné, že se dostaneme blíž ke skutečné podstatě lidské zkušenosti skrze opuštění zvláštnosti našeho lidského pohledu a usilováním o popis v termínech dostupných bytostem, které si nemohou představit, jaké by to bylo být my“,¹⁶⁷ píše Nagel. Oproti imaginaci a empatii navrhuje metodu tzv. objektivní fenomenologie, která má být s to popsat „subjektivní charakter zkušeností ve vnímatelné formě pro ty, co nemohou mít tyto zkušenosti“,¹⁶⁸ vytvořit práci s objektivními termíny pojmy schopné přiblížit zkušenosti netopýra, nebo schopnost vidět člověku, co se narodil slepý. I když Nagel přiznává, že jeho metodou dosáhneme jen omezeného poznání fenoménu, považuje ji za možnou cestu k objektivnímu popisu percepce.

¹⁶⁵ Thomas Nagel, *What Is It Like to Be a Bat?*. *The Philosophical Review* 83, 1974, č. 4.

¹⁶⁶ Tamtéž, s. 439.

¹⁶⁷ Tamtéž, s. 444.

¹⁶⁸ Tamtéž, s. 449.

Hlubší rozpracování objektivní fenomenologie ovšem v Nagelově textu chybí, tudíž zůstává trochu nejasné, jak by jeho postup mohl v praxi fungovat. Zároveň jeho propojení objektivní oblasti se subjektivní se může zdát jako protichůdné. Steven Shavira tuto metodu přímo nazývá oxymóronem, jelikož „objektivní implikuje účast třetí osoby, entitu nahlíženou zvenku; zatímco fenomenologie naznačuje zkušenost první osoby, protože je zakoušena zevnitř“,¹⁶⁹ a nedají se tak dle něj spojit v jednotný celek. Nagelovo uvažování nad možností vůbec si přiblížit vzdálené entity v limitovaných a specifických lidských rámcích se ale ukazuje jako velice nosné pro další filozofické teorie (v mnoha ohledech i pro Shavira). Nagel totiž tvrdí, že nás „žádný přesun k větší objektivitě [...] nepřivede blíž k podstatě fenoménu: vezme nás od něj dál“.¹⁷⁰ Zde můžeme připomenout tvrzení Bennett nebo Shavira, podle kterých je antropomorfismus nevyhnutelný, ale neznamena to, že je vždy negativní. Můžeme se skrze něj dostat blíže k fungování objektu a zároveň ho v našich kategoriích legitimizovat. Metoda vztahování se k *ne-lidskému* nebo nepředstavitelnému tak je vždy nutně subjektivní, protože pro člověka není možné zřít se svojí lidskosti a pozorovat svět nezávisle na sobě.

U Nagela jsme viděli rozkol mezi faktickým poznáním fenoménu, kterého je možné dosáhnout vědeckým bádáním (jako například objasnit princip echolokace), a přímou zkušeností, která je vždy bezvýhradně individuální a ve své úplnosti nepoznatelná („jaké to je být netopýrem“). Podobné rozdělení nalezneme i u S. J. Goulda v kontextu hluboké temporality. Tu je totiž podle něj možné vyměřit a spočítat, ale věcné údaje o hlubokém trvání člověku prý nepomohou představit si nebo pojmout časový rozsah, v kterém se geologický věk odehrává. Gould říká, že „můžeme vnímat čísla, ale závisíme na metafoře, abychom skutečně uchopili koncept“¹⁷¹ hlubokého času.

Právě metafora je podle mnohých figurou, skrze niž si můžeme přiblížit existenci jiných entit, jejich reálnou podstatu nebo jejich trvání v rámcích dostupných člověku. Pro Harmana „nejsme s to znát *věci-o-sobě*, [ale] musíme o nich spekulovat. Můžeme věci poznávat kognitivně; ale také na ně můžeme narážet díky metaforám nebo jiným estetickým prostředkům“.¹⁷² Metafora je neexaktním postupem pracujícím s více významy, které jsou

¹⁶⁹ Steven Shavira, *Discognition*. Londýn: Repeater Books 2016, s. 169.

¹⁷⁰ Thomas Nagel, What Is It Like to Be a Bat? *The Philosophical Review* 83, 1974, č. 4, s. 445.

¹⁷¹ John Talasek: Imagining Deep Time. Dostupný na WWW: <<http://www.cpnas.org/exhibitions/imagining-deep-time-catalogue.pdf>> [vyšlo nedat.; cit. 18. 7. 2018].

¹⁷² Steven Shavira, Počátky spekulativního realismu: přehled. In: Václav Janoščík, *Objekt*, Praha: Kvalitář 2015, s. 56.

„vtisknuty v našem jazyku a myšlení“,¹⁷³ nevytváří totalizující přístup, ale spíše mění „pohled na věc“. Její víceznačnost dává prostor spekulativnímu chápání fenoménu.

Zde je nutné se vrátit k historickému vymezení konceptu hlubokého času a konkrétně ke knize S. J. Goulda *Time's Arrow, Time's Cycle*, která je geologickým metaforám zasvěcena. Gould v úvodu textu píše, že hluboký čas Země je natolik rozsáhlý a člověku cizí, „že ho můžeme pojmut pouze jako metaforu“.¹⁷⁴ Díky ní totiž přibližujeme lidským termínům věci, události nebo trvání, která jsou běžně mimo naši zkušenost a takto jsme o nich schopni lépe (ovšem stále omezeně) uvažovat. Gould v knize uvádí příklad od Marka Twaina o Eiffelově věži: „Pokud by Eiffelova věž nyní reprezentovala stáří světa, slupka barvy na vrcholu by značila lidský podíl na tomto věku“.¹⁷⁵ Twain tak ukazuje, jak marginální je historie lidského druhu v poměru s historií Země. Tato metafora znázorňuje krátkost lidského času a probouzí imaginaci nad hloubkami zemské temporality. I přes to, že se samozřejmě nejedná o přesný propočet na základě faktických vyčíslení, pomáhá rozšiřovat povědomí o časových škálách, které přesahují naši existenci o miliardy let.

Gould dále popisuje, jak v minulosti stálo uvažování nad geologickým časem na střetu dvou odlišných metafor – dichotomií mezi metaforou *časového šípu* (*time's arrow*) a *časového cyklu* (*time's cycle*). První z nich označuje lineární plynutí času, historii jako sérii událostí, která má jasný směr určený signifikantními dějinnými událostmi. Druhá naopak představuje epizodičnost času, který nemá cíl, je ahistorický a cyklický. Když si vybavíme 2. kapitulu tohoto textu, kde byla představena geneze konceptu hlubokého času, můžeme vidět, jak vždy jedna z těchto metafor převládala v teoriích o historii Země. Pokud si vzpomeneme na Ussherovo uvažování nad temporalitou vycházející z Písma, tak můžeme zřejmě naléznout metaforu času směřujícího od jedné události k druhé, tedy *časového šípu* – od vzniku Země po „konečný soud, který umístí všechna těla na jejich správná místa“.¹⁷⁶ Naopak u „otců“ moderní geologie Huttona i Lyella je dominantní metafora *časového cyklu* – pojetí Země jako dokola se

¹⁷³ John Talasek: *Imagining Deep Time*. Dostupný na WWW: <<http://www.cpnas.org/exhibitions/imagining-deep-time-catalogue.pdf>> [vyšlo nedat.; cit. 18. 7. 2018].

¹⁷⁴ Stephen Jay Gould, *Time's Arrow, Time's Cycle: Myth and Metaphor in Discovery of Geological Time*. Cambridge: Harvard University Press 1987, s. 3.

¹⁷⁵ Tamtéž, s. 2.

¹⁷⁶ Tamtéž, s. 22. Gould se výhradně věnuje teologovi z 17. století Thomasi Burnetovi a jeho textu *Sacred Theory of the Earth*, kde nachází, že jeho Burnetovo pojetí historie nespočívá pouze v *šípce času*, ale nalézá u něj i principy *časového cyklu*.

opakujícího systému (i když Lyell jistou roli historie připouští). Podle Goulda je tak možné nahlédnout historické texty právě skrze spor mezi těmito dvěma přístupy. Gould konstatuje, že dnes již víme, že se metafora *šípu* a *cyklu* vzájemně nevyrušují, ale naopak vedou k lepšímu porozumění historie Země. Současný vědecký konsensus totiž dochází k závěru, že geologický čas operuje jak v řádu opakujících se cyklů (např. ročních období), ale zároveň dává prostor i historicky signifikantním událostem, které si zachovávají svoji jedinečnost. Naše znalost *cyklu* a *směru* z běžného života může najednou sloužit jako imaginativní metoda pro lepší chápání fungování hlubokého času.

4.2. Aguirre, hněv Boží: Antropocén a hluboký čas Země

4.2.1. Eiffelova věž a koexistence časů

Metafora nás tak mohou přivést blíže k představě hlubokého času Země a jejich fungování sehrává důležitou roli i v případě filmu. Sice ani skrze ně nikdy skutečně nepoznáme vnitřní bytí entit, ale můžeme s jejich pomocí „dislokalizovat sami sebe z korelacionistické pozice rozumění“,¹⁷⁷ a změnit tak náš přístup k „vnějšku“. Jedním z důvodů, proč je tato práce věnována analýze hlubokého času a možnostem poznávání „neznámého“ ve filmu Wenera Herzoga *Aguirre, hněv Boží*, je právě autorova schopnost vytvářet vhodné metafora a analogie reagující na skutečné události svébytnou formou. Samozřejmě je nutné si uvědomovat, že „veškeré umění je překladem, metaforou něčeho“,¹⁷⁸ tudíž se stále pohybujeme v antropomorfizovaných kategoriích, které transformují realitu do „jazyka“ lidí. Herzogovo dílo ale vhodně využívá tyto figury a je s to tak rozšiřovat naše obzory a přivádět pozornost k dříve nemyslitelnému. Režisérova tvorba je reakcí na vnější svět a jeho dění, a to i přes to, že se autor (většinou) nepokouší realisticky rekonstruovat události, ale naopak je znázorňuje lyricky a stylizovaně. Jeho díla jsou v kontextu Nového německého filmu často považována za apolitické,¹⁷⁹ romantické útky ze světa modernity do téměř až patetické sounáležitosti

¹⁷⁷ Steven Shaviro, The Universe of Things. in: David Martin-Jones: Trolls, Tigers and Transmodern Ecological Encounters: Enrique Dussel and a Cine-ethics for the Anthropocene. *Film-Philosophy* 20, 2016, č. 1. Dostupný na WWW: <<https://www.euppublishing.com/doi/abs/10.3366/film.2016.0005>> [vyšlo 1. 2. 2016; cit. 18. 7. 2018].

¹⁷⁸ Timothy Morton, Před objektem. In: Václav Janoščík (ed.), *Objekt*, Praha: Kvalitář 2015, s. 40.

¹⁷⁹ Bordwell a Thompson popisují, jak představitelé tzv. sensibilistické kinematografie, kam řadí i Herzoga, věřili v krásu obrazu a odvraceli se od politických témat. Viz David Bordwell, Kristin Thompson, *Dějiny filmu*. Praha: AMU/NLN 2011, s. 643-644. V opozici vůči tomu stojí T. Elsaesser,

s přírodou.¹⁸⁰ Domnívám se ale, že Herzogova tvorba je (výrazně i v případě *Aguirra*) společenským a politickým komentářem, který ovšem funguje v řádu paralel, analogií a metafor a nikoliv přímých referencí.

Herzog se, dle jeho vlastních slov, pokouší skrze film naléznout něco, co nazývá „extatickou pravdou“, tedy realitou, která může vyjít najevo jen díky „vizi, stylu, řemeslu“,¹⁸¹ nikoliv skrze racionální diskurz. Jedná se o zkušenost „hlubší vrstvy skutečnosti“, skrze niž můžeme překročit naši vlastní přirozenost. V textu *On the Absolute, the Sublime, and Ecstatic Truth* připomíná svůj film *Lekce temnoty*, jež uvedl citátem od Blaise Pascala, který ovšem napsal sám Herzog, a Pascal není vůbec jeho autorem. Díky této drobné mystifikaci je podle Herzoga možné dosáhnout určitého extatického zážitku, otevřít něco, co dříve nebylo představitelné, umožnit zprostředkovat „jistý druh pravdy“.¹⁸² Skrze faktickou fabulaci vkládá do úst Pascalovi slova, která sice nikdy nevyřkl, ale to v daný moment nehraje žádnou roli – zdánlivá fakta se pojí s fikcí, a tak vytvářejí novou kvalitu působící na diváka.

Ve filmu *Aguirre, hněv Boží* Herzog také manipuluje s dějinnými událostmi, skládá několik skutečných i smyšlených příběhů a osobností dohromady, aby vytvořil fikční svět, který slouží jako metaforické vyobrazení reálné koloniální historie a vztahu člověka s přírodou. Dílo pojednává o španělské výpravě do amazonské džungle, která se v 16. století vydala hledat mýtické město Eldorado. Část průzkumníků se ovšem vzepře habsburské koruně, převezme velení a vydává se sama dobýt a podmanit si latinskoamerický kontinent. Film je uveden zápisem z deníku, který podává historické informace o expedici a přesto, že se jedná o smyšlená data, vyvolává pocit, že se příběh skutečně stal. Opravdový Aguirre, jež byl snímku předlohou, se svou skupinou doplul až k Atlantickému oceánu, kde byli zajati španělskými vojáky. Ve filmu se ale expedice dostává stále hlouběji do džungle a její osud je vydán na

který tvrdí, že německá sensibilistická a romantická větev byla přímou reakcí na kapitalismus, krizi kritického uvažování nebo odcizení procesu práce. Herzogova apolitičnost je tedy více než sporná. Viz Thomas Elsaesser: *The Author of the Film: The Cultural Mode of Production in the New German Cinema*. Dostupný na WWW: < http://www.thomas-elsaesser.com/images/stories/pdf/elsaesser_the_author_of_the_film_cultural%20mode%20of%20production.pdf > [vyšlo nedat.; cit. 18. 7. 2018].

¹⁸⁰ Téměř ve všech Herzogových dokumentárních filmech, ale i v jeho fikčních snímcích jako je *Fitzcarraldo*, *Srdce ze skla* nebo samozřejmě *Aguirre, hněv Boží*, je vztah člověka a přírody ústředním motivem.

¹⁸¹ Werner Herzog: *On the Absolute, the Sublime, and Ecstatic Truth*. Dostupný na WWW: <<https://www.bu.edu/arion/on-the-absolute-the-sublime-and-ecstatic-truth/>> [vyšlo nedat.; cit. 18. 7. 2018].

¹⁸² Tamtéž.

pospas všeobklupující přírodě, rostoucímu šílneství a útokům indiánů. Výprava nejdříve jdoucí po souši končí na řece a pomalu zaniká v jejím pomalém plynutí.

Herzog vytváří paralely, které lze chápat jako komentář ke kolonizaci Jižní Ameriky, ovšem v širším měřítku může být dílo čteno jako vyobrazení střetu západní kultury nejen s domorodými kmeny, ale i se samotnou Zemí a jejím časem. V kontextu autorova díla to není vůbec překvapivé, jelikož velké množství jeho fikčních i dokumentárních snímků se relacemi mezi civilizací a přírodní kulturou zabývá. Příkladem může být film *Sůl a oheň*, který tematizuje člověkem způsobenou ekologickou katastrofu stále se rozšiřujícího solného pole, které se více a více vymyká časovému a prostorovému dosahu lidí, nebo dokumentární snímek *Setkání na konci světa*, kde mimo fascinaci běžně nepřístupnými místy zaznívá silné znepokojení nad devastací přírody. I z těchto stručných příkladů můžeme vyvodit autorův kontinuální zájem o vztah západní společnosti se Zemí a jeho obavy z našeho chování vůči ní.

Když se vrátíme zpět ke kapitole věnované dualismu a *antropocénu*, nalezneme mnoho analogií mezi tím, co zobrazuje *Aguirre* a informacemi uvedenými v první části tohoto textu. *Antropocén*, jak jsme již zmínili, je geologická epocha, během níž se lidské aktivity staly natolik výraznými, že se začaly podepisovat na chodu Země. Jeho myšlenkové podloží jsme identifikovali jako důsledek kartesiánského rozčlenění světa na člověka a přírodu, jež graduje skrze modernitu dodnes. Země, která se po dlouhou dobu jevila jako stabilní entita, začala ve 20. století nevyzpytatelně reagovat na jednání lidí a zpětně ohrožovat existenci (nejen) našeho druhu. Historický původ *antropocénu* není jednoduché určit, ovšem za jeho počátek jsou nejčastěji považovány hned kořeny lidského společenství a rozvojem agrikultury, dále etapa kolonizace započatá na konci 15. století nebo období po jaderném zbrojení v padesátých letech 20. století. Právě *Aguirre*, odehrávající se v šedesátých letech 16. století, je součástí druhé ze zmiňovaných etap, v jejímž rámci dochází k obrovským geografickým změnám a doposud nevídaným přesunům materiálů, lidí a zvířat napříč kontinenty. Souběžně s tím i k jistému diskurzivnímu osvojování si dominance člověka nad přírodou a „primitivnějšími“ kulturami. V tomto kontextu lze film chápat jako „modernistickou reprezentaci dobývání raného novověku“,¹⁸³ během něž se začal standardizovat již několikrát akcentovaný dualismus, který je jádrem zobrazovaného konfliktu. Přístup dobyvatelů ve filmu se nepokouší

¹⁸³ Patricio Boyer: *Fantasy and Imperial Discourse in Herzog's Aguirre, the Wrath of God*. Dostupný na WWW: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13569325.2011.617361>> [vyšlo 2. 11. 2011; cit. 19. 7. 2018].

o konsensus s neznámými kulturami a prostředím, ale naopak o jejich zdolání, přivlastnění a pokoření. Slovy J. Šmajse vytvářejí tzv. opoziční řád, který „rozbíjí přirozené struktury, poškozují živé systémy“.¹⁸⁴ Oficiální španělská expedice a Aguirrova vzbouřená frakce zotročuje a zabíjí domorodé obyvatelstvo a nerespektuje autonomii přírody, kvůli čemuž je odkázána na milost lhostejným reakcím prostředí, které vedou k jejich (pravděpodobné) smrti.

V případě *antropocénu* jsme identifikovali jako jednu z jeho příčin neschopnost nebo neochotu člověka uvažovat v (a o) dlouhotrvajících časových škálách, v rámci jejichž trvání se lidská existence jeví pouze jako „slupka barvy na špičce Eiffelovy věže“.¹⁸⁵ Stejně tak i v Herzogově filmu můžeme sledovat kontrast dvou rozdílných časovostí – první je čas Země, který operuje v řádech miliard let, a druhý je krátký (a rychlý) čas civilizace. V průběhu díla se čím dál víc zdá, jako kdyby postavy byly chyceny v hluboké temporalitě, z níž není vůbec možné uniknout. Výprava pomalu ztrácí ponětí o běhu dní, které v kontrastu se zemským trváním hrají marginální roli. Pouze jedinkrát se děj odehrává v noci, a to když „hrdinové“ slyší a vidí záblesky výstřelů na voru zachyceném ve „víru“ (vhodnější termín pro tento přírodní jev pochází z vodáckého slangu, který nazývá zpětný proud jako „vracák“) na druhé straně břehu. Ani předtím, a pak už ani potom však ohraničení mezi dnem a nocí nepříjde. Film se nadále odehrává v trvání jednoho jakoby nekončícího dne. Takto je ukázána relativita lidského času ve srovnání časem geologickým.

Jediným vodítkem informujícím diváka o době, kterou postavy v džungli strávily, je deník mnicha Gaspara de Carvajala, který na začátku svých vstupů vždy sdělí datum zápisu. Ovšem tyto informace spíše umocňují absurditu, kterou se projevuje snaha zachovat si v prostředí pralesa oficiální zvyklosti vlastní „civilizované“ společnosti. Film takto konfrontuje představu času jako chronologického, faktického a uspořádaného příběhu, který je možné zachytit skrze slova. Gregory A. Waller píše, že podle deníku mnicha je „historie záležitostí dat a ověřitelných faktů“,¹⁸⁶ což Herzog (jak jsme viděli v případě extatické pravdy) rozporuje a snahu o přesné ohraničení trvání času konfrontuje s nekonečně dlouhým plynutím dne.

¹⁸⁴ Josef Šmajš, *Ohrožená kultura: Od evoluční ontologie k ekologické politice*. Brno: Host 2011, s. 43.

¹⁸⁵ Stephen Jay Gould, *Time's Arrow, Time's Cycle: Myth and Metaphor in Discovery of Geological Time*. Cambridge: Harvard University Press 1987, s. 2.

¹⁸⁶ Gregory A. Waller: Aguirre, The Wrath of God: History, Theater, and the Camera. Dostupný na WWW: < https://www.jstor.org/stable/3199461?seq=1#page_scan_tab_contents > [vyšlo nedat.; cit. 18. 7. 2018].

Příroda se manifestuje rozprostřenou časovostí, která není v lidských termínech kategorizovatelná.

Pomalost a stagnace jsou také znázorněny skrze (ne)hybnost prostředí před kamerou. Ve filmu se několikrát objeví téměř zastavené záběry připomínající až klasické obrazy se staticky stojícími nebo sedícími postavami, jako například ve scéně improvizované korunovace Dona Fernanda de Guzmána v džungli (obr. 5). Skrze minimalizaci pohybu v obraze film metaforicky převádí lidský čas do termínů geologického, absolutním zpomalením herců vytváří figuru, která nám pomáhá imaginovat, v jakém řádu přírodní temporalita funguje. Jedná se o podobnou metaforu, kterou jsem viděli u Twaina, ovšem přenesenou do možností kinematografie. Této vlastnosti (ne)pohyblivého obrazu si všímá i T. Morton, který píše o videoklipu kapely Orbital *The Box*, kde zpomalené pohyby herečky umožňují dle Mortona myslet na více než jedné časové škále.¹⁸⁷ Díky těmto dovednostem média film narušil představu lidmi kontrolovaného času a pomohl nám konceptualizovat čas jiný.¹⁸⁸

Kamera ovšem nesnímá pouze postavy, ale věnuje velkou část svojí pozornosti také přírodě. Její pohled několikrát opustí lidské protagonisty a sleduje vodu (obr. 6), koruny stromů (obr. 7) nebo oblohu (obr. 8). I tyto záběry jsou snímány často staticky nebo obsahují minimum pohybu uvnitř obrazu. Scott MacDonald ve svém příspěvku ve sborníku *Ecocinema Theory and Praxis* uvádí, že v případě ekologických filmů věnujících se přírodě jsou díky pomalému tempu vystavěny na odív prvky, které by při standardním tempu narazily zapadly. Pomalu plynoucí snímání přírody „v rámci filmové zkušenosti modeluje trpělivost a dbalost – kvality vědomí zásadní pro hluboké ocenění probíhajícího závazku k přírodnímu prostředí“, ¹⁸⁹ píše. Tvzení, že *Aguirre* je ekologickým filmem, by asi bylo trochu sporné, ale minimálně způsob, kterým film pracuje se snímáním prostředí, má něco společného s tím, co popisuje McDonald – skrze pomalé tempo vede pozornost k Zemi jako autonomní entitě disponující specifickou časovostí.

¹⁸⁷ Timothy Morton, *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*. New York: Columbia University Press 2016, s. 41.

¹⁸⁸ Jeferey Jerome Cohen, Linda Elkins-Tanton, *Earth*. London: Bloomsbury Academic 2016, s. 37.

¹⁸⁹ Scott MacDonald, The Ecocinema Experience. In: Sean Cubitt, Salma Monani, Stephen Rust (eds.), *Ecocinema Theory and Praxis*. Londýn: Routledge 2012, s. 19.

Jacques de Villiers si všímá, že „čas, který je v moderní společnosti tak organizovaný a strukturovaný, zde [v *Aguirrovi*] funguje a reaguje pouze podle své mysteriózní logiky“¹⁹⁰ a dobyvatelé nad ním nemají sebemenší moc. Postavy se pohybují často strnule, až nehybně, a jsou „nuceny poslouchat živou krajinu a tupě přihlížet útokům původních obyvatel“.¹⁹¹ Od okamžiku, kdy plují po řece, jsou zbaveny jakékoliv kontroly nad svým osudem (a pohybem) a velice pomalu se (za stálého točení se v kruzích) posouvají stále hlouběji do nitra džungle. Kvůli tomu, že conquistadoři pojmají Zemi pouze jako zdroj bohatství a entitu, kterou lze ovládnout silou, musí čelit jejím nepředpověditelným reakcím. Příroda ve většině případů neoperuje na bázi síly, která by byla chápatečná v termínech člověka, ale „hrdinové“ podléhají především její časovosti, která se manifestuje absolutní indiferentností a nehostinností. Stabilita prostředí, ve kterém se v druhé části filmu postavy nacházejí, ovšem neznamena, že příroda není dynamická, ale ukazuje, jak se její změny odehrávají v trvání, které člověk nemůže pojmout. Film ukazuje bezmoc lidí, kteří nemají dostatek času reagovat na dlouhotrvající procesy a pomalu se utápí v rozprostřené temporalitě Země. Zde můžeme znovu připomenou *antropocén*, ve kterém civilizace vstupuje do analogického vztahu se světem jen proto, že nerespektuje jeho nevyzpytatelnost a nepoznatelnost, a čelí tak problémům, jako je například klimatická změna, nedostatek vody nebo znečištění planety.

4.2.2. Cizí fenomenologie: Metaforismus

Shaviro podrobuje Nagelovu objektivní fenomenologii kritice především kvůli nárokování si objektivní – domněnce, že je možné vytvořit pojmy, které nás přiblíží skutečné percepci netopýra (nebo jakémukoliv člověku vzdálenému organismu). Není podle něj totiž reálné dosáhnout nezbarveného nebo nekorelovaného vnímání fenoménu, jelikož spojení objektivní skutečnosti se subjektivním prožitkem je prý protimluv. Ian Bogost v reakci na Nagela představuje alternativní koncepci, kterou nazývá jako *Cizí fenomenologie* (*Alien Phenomenology*). Ta se nedomnívá, že by člověk mohl někdy objektivně poznat skutečný svět, ale tvrdí, že je možné přiblížit „cizí“ skrze jemu vlastní kategorie. I pro Bogosta je antropomorfismus a antropocentrismus nevyhnutelný, ale prý se „v tom [nemusíme] cítit

¹⁹⁰ Jacques de Villiers: *Myth, Environment and Ideology in the German Jungle of Aguirre, the Wrath of God*. Dostupný na WWW: < <http://sensesofcinema.com/2012/feature-articles/myth-environment-and-ideology-in-the-german-jungle-of-aguirre-the-wrath-of-god/> > [vyšlo 2012; cit. 18. 7. 2018].

¹⁹¹ Tamtéž.

sami“,¹⁹² jelikož sdílíme svět s dalšími vnímání schopnými entitami, jejichž situace je obdobná jako ta naše. V souvislosti s objektivně orientovanou ontologií tak vede Bogostovo myšlení ke snaze postulovat filozofickou autonomii *ne-lidského* a o navedení pozornosti člověka k vnějšímu světu, který disponuje rovnocenným ontologickým statutem. *Cizí fenomenologie* navazuje na pojetí objektů jako separovaných entit, které nalezneme u Harmana, spíše než na Deleuze, Shavira nebo Whiteheada, kteří vidí svět jako systém neustálých vztahů. Výchozím bodem bakalářské práce jsou sice druzí zmínění, domnívám se ale, že díky Bogostově tzv. metaforismu zde můžeme vhodně demonstrovat, jak se dá skrze film přiblížit „neznámé“. Metaforismus je metoda, která (nepřekvapivě) znázorňuje „cizí“ metaforicky, nesnaží se o vyobrazení objektu, ale spíše o znázornění jeho percepce. Skrze nám dosažitelné způsoby vnímání přibližuje vnímání *ne-lidské* entity. Například pohled skrze digitální kameru nám může dle Bogosta kvůli světelné citlivosti nebo zrna představit pohled kamery v metafoře dostupné člověku, i přes to, že sami nikdy nepoznáme, jak tato kamera doopravdy „vidí“. ¹⁹³ Je jisté, že kamera má nějaký svůj vlastní způsob „vidění“, ale při snaze imaginovat, „jaké to je vidět jako kamera“, jsme odkázáni pouze na tyto vizuální metaforu. Díky metaforismu můžeme také lépe nahlédnout práci s perspektivami v *Aguirrovi*, které se vyznačují tím, že narušují dominantní pohled člověka známý z klasické kinematografie.

Jak již bylo řečeno, příběh sleduje španělskou expedici dobyvatelů v amazonské džungli a jejich konflikty s domorodci a tamním environmentem. Film se především soustředí na lidské protagonisty, konkrétně na Aguirra, po kterém dílo nese i název. I kamera je po většinu snímku situovaná mezi conquistadory a až neobvykle často připomíná lidskou perspektivu. Waller píše, že „kamera se stává součástí expedice“, ¹⁹⁴ a je pasivním pozorovatelem uvnitř skupiny. Kamera doopravdy zaujímá subjektivní pohled, který sleduje dění přes ramena dalších postav, naráží do nich nebo sedí na okraji voru a téměř neopouští skupinu. Záběry často pořízené z ruky se houpavě prodírají pralesem a umocňují dojem, že na celý příběh hledíme očima neznámého člena výpravy. Avšak v několika málo momentech se najednou kamera odpojí a sleduje skupinu z dálky, jak se dere přes hřeben hory (obr. 9) nebo pluje na řece (obr. 10).

¹⁹² Ian Bogost, *Alien Phenomenology or What It's like to be a Thing*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2012, s. 80.

¹⁹³ Tamtéž, s. 68.

¹⁹⁴ Gregory A. Waller: *Aguirre, The Wrath of God: History, Theater, and the Camera*. Dostupný na WWW: < https://www.jstor.org/stable/3199461?seq=1#page_scan_tab_contents [vyšlo nedat.; cit. 18. 7. 2018].

Právě v kontrastu se subjektivizovanou perspektivou z první osoby, která byla v neustálém kontaktu s expedicí, tyto záběry umocňují pocit pozorování, který implikuje, že na skupinu distancovaně hledí něco neznámého. Probouzí se tak představa rostoucího ohrožení postav, které vstupují do vůči nim hostilního prostředí. Na základě indicií ve filmu nemůžeme určit, komu má tento distancovaný pohled patřit – ať již indiánům, samotné Zemi nebo jiné vzdálené entitě. O to více ale dílo podtrhává tajemnost pralesa, a přivádí nás tak do kontaktu s „cizím“. Film se nesnaží ukazovat, jak a že by příroda mohla vidět, ani se nesnaží tento pohled vizualizovat, ale skrze náhlou distancovanou perspektivu nám pomáhá přivádět pozornost k tomu, jak dobyvatelé přicházejí do kontaktu s „temným objektem“¹⁹⁵ Země, který jim (i nám) zůstane navždy skryt.¹⁹⁶ Je to samozřejmě antropomorfizovaná perspektiva, která nás ale v řádu lidských možností přivádí k něčemu neznámému. Slovy Bogosta, kamera charakterizuje samotnou „percepci, která se ztrácí, stejně jako každý objekt“.¹⁹⁷

Ale i v nedistancovaných záběrech, které by mohly náležet našemu neznámému pozorovateli, je možné si všimnout postupů, které lze pojímat pohledem objektově orientované ontologie. Při snímání totiž kamera často nesituuje lidské protagonisty do středu obrazu, ale nechává je stát na straně nebo ořezává část jejich těla. To se děje například ve scéně, kde stojí Aguirre s flétnistou na krajích obrazu, jejich ramena sahají za jeho rám a v centru perspektivy se nachází průhled do pralesa (obr. 11). Někdy jsou zase dobyvatelé přímo upozaděni *ne-lidskými* objekty a nacházejí se až v druhém plánu obrazu, ať již v okamžiku, kdy jsou postavy chycené ve víru sledovány skrze bující řeku v popředí (obr. 12), když nesoucí se kmen upozadí Urshuův obličej (obr. 13) nebo při splývání členů expedice s krajinou a mlhou v emblematickém úvodním záběru (obr. 14). Tyto pohledy staví na stejnou rovinu, nebo dokonce upřednostňují *ne-lidské* entity, narušují standardní způsob snímání člověka jakožto hybatele dění v centru obrazu, a bezprostředně tak korelují s myšlenkami,

¹⁹⁵ „Temné objekty“ jsou „označující nepoznatelnosti, a tudíž jsou momentem nepoznatelnosti v poznatelnosti“, píše B. Willems o konceptu L. Bryanta. V našem kontextu „temný objekt“ upozorňuje na poznání neznámosti Země. Brian Willems, *Speculative Realism and Science Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2017, s. 16.

¹⁹⁶ Guido Vitiello rozkrývá Herzogovu tendenci narušovat klasické antropocentrické způsoby hledění ve filmu skrze termín José Ortegy y Gasset *dehumanizace*. Pro Herzoga je podle něj typické opouštět lidský pohled a sledovat živočichy jako je hmyz, krabi atd. Viz Guido Vitiello, *Portrait of the Chimanzee as a Metaphysician: Parody and Dehumanization in Echse from a Sombre Empire*. In: Brad Prager (ed.), *A Companion to Werner Herzog*. Hoboken: Wiley-Blackwell 2012, s. 559.

¹⁹⁷ Ian Bogost, *Alien Phenomenology or What It's like to be a Thing*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2012, s. 67.

které jsme představili v předchozí kapitole. Objekty se stávají ekvivalentní součástí scény, jsou na stejné úrovni jako lidé a mají i stejnou důležitost. Podobně jako píše Zhichun Zhang o snímku *Oxhide II* (2009),¹⁹⁸ tak i v případě *Aguirra* lze říci, že to, co je běžně bráno jako „sekundární [,] má stejnou percepční prominenci jako to, co je považováno za primární“.¹⁹⁹ Film tak staví na odiv „nivelaci geologického a antropického, kultury a přírody“,²⁰⁰ které v ději sice figurují jako nepřátelé, ale ontologicky jsou si rovni. Kdyby dobyvatelé nevyvolali konflikt, v jehož zájmu bylo podmanit si cizí krajinu, nevstoupili by do antagonistického vztahu s neznámou entitou. Spor, který se ve filmu odehrává, není mezi člověkem a přírodou, ale mezi kulturou a Zemí. Představitelé západní civilizace tak umírají uprostřed pralesa především kvůli tomu, že nebrali ohled na nepoznatelnost a nepředpověditelnost světa.

Je možné namítnout, že větší zátěží pro expedici jsou útoky indiánů, nežli síla přírody manifestující se skrze její rozprostřenou časovost. Když se ovšem vrátíme k tomu, co říká J. Šmajs, tak naopak můžeme vidět, že tento argument ještě více posiluje objektově orientované tvrzení o sounáležitosti lidí se Zemí. Šmajs píše, že vydělování člověka ze světa se umocňuje s rozvojem kulturní evoluce, která způsobuje „rozpolcení původně jednotného přírodního bytí na přírodu a kulturu“.²⁰¹ Když toto vztáhneme k filmu, tak právě domorodé obyvatelstvo žijící v určité symbióze s džunglí nezastupuje člověka jakožto představitele „vyspělé“ západní civilizace, ale naopak figuruje jako součást přírodního světa. Dobyvatelé nejsou přirozenou součástí Země, ale zástupci oddělující se kultury vydané na pospas toku řeky. V opozici vůči nim domorodci obývají džungli, pohybují se a orientují na pevnině – symbolizují tak propojení se světem.

¹⁹⁸ Jedná se o čínský kvazidokumentární snímek takzvaných filmů „šesté generace“ od Liu Jiayin. Film je natáčený v reálném čase a v devíti záběrech zobrazuje rodinu vyrábějící knedlíky. Podle Zhichun Zhang je na snímku důležité, že Jiayin nestaví do pořadí pouze lidské protagonisty, ale stejně důležitou roli v obraze sehrávají i běžné předměty jako je lampa nebo stůl. Všechny entity jsou tak prý zobrazeny rovnocenně a nahlíženy neantropocentricky. Zhichun Zhang: *Speculative Realism and Liu Jiayin's Oxhide II*. Dostupný na WWW: <
https://www.academia.edu/8115652/Speculative_realism_and_Liu_Jiayins_Oxhide_II> [vyšlo nedat.; cit. 19. 7. 2018].

¹⁹⁹ Tamtéž.

²⁰⁰ Robic Mackay, Luke Pendrell, James Trafford (eds.), *Speculative Aesthetics*. Falmouth: Urbanomic 2014, s. 2.

²⁰¹ Josef Šmajs, *Ohrožená kultura: Od evoluční ontologie k ekologické politice*. Brno: Host 2011, s. 38.

Herzogovi je často vyčítáno lehce naivní a romantické²⁰² volání po návratu k původnímu způsobu života v harmonii s přírodou, ovšem v případě *Aguirra* je zřejmé, že zde režisér nevybízí k přesunu k životu v džungli, ale spíš upozorňuje na úskalí modernity a její snahu podříditi si přírodu, se kterou lidé sdílejí stejný ontologický status. Člověk je tak především ohrožován svým vlastním separováním se od objektů a útoky indiánů lze v tomto kontextu číst jako reakce komplexity přírodního světa. Průniky *ne-lidského* s lidským v obraze ukazují vzájemnou sounáležitost více časových rovin, které nepatří pouze člověku. Film tak postuluje možnou koexistenci těchto časů, vůči kterým se ale „hrdinové“/civilizace vzpouzí. Jak říká sám Herzog: „Aguirre si dovolí vzdorovat přírodě natolik, že se mu příroda nevyhnutelně pomstí“.²⁰³

4.3. Příroda jako hyperobjekt

V úvodu filmu vidíme nejdříve mlhou zahalené vrcholky hor (obr. 15), pak se kamera přesune k jednomu ze svahů a sleduje strukturu jeho povrchu (obr. 16), kde pomalu začínáme identifikovat jdoucí expedici. Prager píše, že zabere určitý čas, než si všimneme, že „drobné proměny na tváři hory nejsou změny jejího výrazu, ale spíš pohyby lidí“.²⁰⁴ Má tím na mysli, že příroda ve filmu nefiguruje jako němé pozadí protagonistů, ale je živým aktantem, a dokonce hybatelem děje filmu. Krajina předchází postavy²⁰⁵ již v prvním záběru, a film tak dává najevo její důležitost. Skrze pozornost, kterou *Aguirre* věnuje přírodě, když ji například situuje do popředí obrazu nebo staví její části na rovinu s lidskými protagonisty, dílo rozvíjí svůj „komunikativní potenciál“.²⁰⁶ Ve sborníku *Screening Nature* Anat Pick a Guinevere Narraway píšou, že filmy, které neumísťují *ne-lidské*²⁰⁷ entity do pozadí mizanscény, a naopak ukazují krajinu jako strukturální součást prostředí a narace díla, mohou narušovat běžný dualismus

²⁰² Jacques de Villiers: *Myth, Environment and Ideology in the German Jungle of Aguirre, the Wrath of God*. Dostupný na WWW: < <http://sensesofcinema.com/2012/feature-articles/myth-environment-and-ideology-in-the-german-jungle-of-aguirre-the-wrath-of-god/> > [vyšlo 2012; cit. 18. 7. 2018].

²⁰³ Paul Cronin, *Herzog on Herzog*. London: Faber and Faber 2002, s. 79.

²⁰⁴ Brad Prager, *The Cinema of Werner Herzog: Aesthetic Ecstasy and Truth*. New York: Wallflower Press 2007, s. 30.

²⁰⁵ Patricio Boyer: *Fantasy and Imperial Discourse in Herzog's Aguirre, the Wrath of God*. Dostupný na WWW: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13569325.2011.617361>> [vyšlo 2. 11. 2011; cit. 19. 7. 2018].

²⁰⁶ Guinevere Narraway, Anat Pick (eds.), *Screening Nature*. New York: Berghahn Books 2013, s. 7.

²⁰⁷ Narraway a Pick hovoří především o zvířecím světě, domnívám se ale, že je bez problému možné jejich koncepci rozšířit i na samotou Zemi.

mezi člověkem a světem a přivádět diváka k neantropocentrickému pojmání svého okolí. *Aguirre* bezpochyby dává výrazný prostor přírodnímu environmentu, nechává jej esteticky působit na postavy (i na diváky), „lepší“ se na ně a pohlcuje je. Anat Pick by s tímto tvrzením nejspíš nesouhlasila, v té samé knize totiž kritizuje Herzogovu tvorbu za romantizaci konfliktů člověka a přírody a přímo píše, že jeho „kritiku komerčního filmu o přírodní historii zrazuje jeho vlastní romantická domýšlivost [...], která staví člověka do opozice s přírodou“.²⁰⁸ Herzog podle ní postuluje „mýtus násilné propasti mezi civilizací a divočinou“.²⁰⁹ Má určitě pravdu, že Herzogovy filmy často tematizují, a místy až romantizují souboj s *ne-lidským* prostředím. Pick ale mísí dohromady pojmy člověk a civilizace. V případě Herzoga, nebo minimálně *Aguirra*, je zásadní rozlišovat mezi tím, co je znak lidí a co je znak civilizace. Film totiž nevyděluje lidi ze Země, ale ukazuje je jako součást přírody – to znázorňuje například domorodé obyvatelstvo žijící v symbióze s prostředím nebo způsoby, jak jsou snímáni herci (viz výše). Člověk je tedy součástí světa. Binární opozice se ale nachází mezi přírodou a zástupci západní civilizace, kteří jsou strůjci tohoto dualismu. Autonomie Země je tak prezentována skrze souboj západního člověka s krajinou – na první pohled se Herzog podílí na konstituci dualismu, ale při pozornějším sledování vidíme, že tento konflikt vychází především z chování kolonizátorů, ne lidí obecně. Země je ukázána jako mohutnější, trvalejší a nemilosrdná, film se ovšem nesnaží znázorňovat ontologický střet, ale spíše podrobuje kritice násilné vyčleňování se člověka ze světa a snaží se o reformulaci tohoto vztahu.

I proto v průběhu filmu narůstají antipatie vůči všem postavám, které hnány chytčím a šílenstvím zabraňují možnostem pozitivní identifikace, a boří tak klasické narativní postupy. Děj se sice odehrává především kolem *Aguirra*, ovšem výrazně do něj vstupuje také mnich Carvajal, císař Guzman a svržený vůdce expedice Don Pedro de Ursua a jeho družka Dona Inez. *Aguirre* ztělesňuje násilné a zákeřné praktiky, je ochoten udělat cokoli, aby získal „vládu a slávu“, Carvajal demonstruje pokrytectví a zaprodanost církve, která jde pouze po vlastní prosperitě, a Guzman zase sobeckého panovníka, který je pro vlastní pohodlí ochoten nechat zbytek expedice trpět. V opozici vůči nim zdánlivě stojí Ursua a Inez, kteří od začátku dávají najevo nesouhlas s *Aguirrovým* chováním a projevují známky respektu vůči svým nevolníkům. Je ovšem dobré mít na paměti, že v Herzogově světě stále představují nepřátelský element

²⁰⁸ Anat Pick, *Three Worlds: Dwelling and Worldhood on Screen*. In: Guinevere Narraway, Anat Pick (eds.), *Screening Nature*. New York: Berghahn Books 2013, s. 21, 22

²⁰⁹ Tamtéž, s. 26.

západní kultury, která se rozhodla si prostředí podmanit. Tudíž i přes částečné sympatie s nimi film zabraňuje možnosti hlubšího empatického napojení. To také proto, že jejich role je v příběhu podstatně méně výrazná nežli dříve zmíněných postav. Protagonisti tak nejsou vyzdvižováni do popředí vůči přírodě, jelikož divákova identifikace je záměrně suspendována a jeho pozornost se tak může ubírat směrem k Zemi jako aktantu a jejím vztahům s lidskou kulturou.

Práce s prostředím připomíná myšlenku panpsychismu, která přiděluje *ne-lidským* entitám míru afekce, a také vyvolává objektově orientované čtení obrazu, kdy doslovné splynutí a propojení postav s objekty (a objektem) přírody může značit ontologickou rovnost všeho živého i neživého. Úvodní záběry také předjímají pohlčení člověka environmentem, které postupně graduje děním ve filmu, a ukazují jeho vstup do prostředí, kde běžné civilizační zvyklosti absolutně postrádají svůj význam při konfrontaci s neznámým světem. V úvodní scéně padají skupině věci dolů ze skály, ať už se jedná o klece se zvířaty (obr. 17) nebo explodující dělo, a předměty co s sebou expedice nese – výzbroj, brnění nebo kola od vozu (obr. 18), působí až humorně, protože jsou nevyužitelné v kopcovitém prostředí džungle, která svými proporcemi ukazuje, že nepodléhá lidským požadavkům.

4.3.1. *Cyklus, šíp a ztráta (meta)jazyka*

V druhé části filmu, kdy dobyvatelé na řece doplují z hor k rovině, se expedice téměř přestává pohybovat, ztrácí směr a doslova pevnou půdu pod nohama a prohlubuje se rostoucí stagnace v čase, ve kterém jsou „hrdinové“ chyceni. Rozpouštějí se i poslední znaky řádu, civilizovanosti a racionality. Carvajal přestává být schopen vést deník a dialogy se propadají do čím dál tím většího surreálu.²¹⁰ Svět pro ně překračuje „všechny pokusy ho systematizovat nebo racionalizovat“.²¹¹

I přes to se skupina pokouší o zachování si zbytků „civilizovanosti“, což se demonstruje přežitky řádu, které však již postrádají jakoukoliv závažnost. Guzman je zvolen císařem na základě Aguirrova nátlaku, soud s Ursuou je zinscenovaný a dopis, ve kterém vyhlašují odtržení

²¹⁰ Viz Paul Cronin, *Herzog on Herzog*. London: Faber and Faber 2002, s. 78.

²¹¹ Zhichun Zhang: Speculative Realism and Liu Jiayin's *Oxhide II*. Dostupný na WWW: <https://www.academia.edu/8115652/Speculative_realism_and_Liu_Jiayins_Oxhide_II> [vyšlo nedat.; cit. 20. 7. 2018]

se od habsburské dynastie, není komu poslat. Když Guzman s potěšením pronáší, že jeho království je již šestkrát větší než Španělsko, získává toto tvrzení absurdní rozměr, protože vůbec netuší, kde se nacházejí, kam plují a vše, co mají, se s nimi točí na voru. Neschopnost orientovat se, ztráta logiky a racionality podle Mortona nastává při střetu s hyperobjektem (což je, jak už bylo uvedeno výše, entita, která je masivně rozprostřená v čase a prostoru a která se takto vymyká možnosti být konceptualizovaná lidskou myslí). Během kontaktu s hyperobjektem jsme totiž vždy odkázáni pouze na způsoby, kterými se nám esteticky jeví, a tudíž postrádáme schopnost s ním skutečně interagovat. Právě uvědomění si, že není možné kontaktovat věci přímo, „odstranění představy možnosti metajazyka“²¹² je pro Mortona úkolem filozofie. Film ukazuje, jak postavy zachycené v čase a prostoru přírody ztrácejí dovednost komunikace jak mezi sebou, tak s okolím a jsou vydány napospas síle Země. Při jediném styku s indiány dobyvatelé nerespektují jazykové a kulturní rozdíly, ptají se pouze po zlatě a nakonec domorodce zabijí, protože „neslyšel“ mluvit Boha z Bible. Tento okamžik přímo demonstruje neschopnost postav navázat společnou řeč s prostředím a jejími představiteli a ukazuje, jak hrubě prosazují svoje zvyklosti, které ovšem v džungli ztrácí opodstatnění. I mezi sebou conquistadoři komunikují minimálně, často reagují na oslovení mlčením nebo nepřítomným pohledem. Aniž by si toho byli vědomi, přicházejí i o svůj společný jazyk, možnost se mezi sebou dorozumívat a čím dál víc jednají proti svým vlastním zájmům. Prager uvádí, že například v situaci, kdy dobyvatelé vyhodí koně z voru jednají, „jako kdyby byli svými nejhoršími nepřáteli“.²¹³ Skupina tak ztrácí schopnost chápat nejen prostředí a domorodé obyvatelstvo, ale také sama sebe. Stále silněji se na ní podepisuje halucinační síla působícího hyperobjektu přírody.

U Goulda jsme viděli, že Země (a její čas) se projevuje cyklicky se opakujícími procesy nebo náhlými skoky, které historickým událostem zachovávají určitou jedinečnost. Momenty *cyklu času a šípu času* můžeme naleznout také zakořeněné ve struktuře *Aguirra*. Nechci tvrdit, že Herzog vědomě pracuje s logikou konstituce zemského povrchu skrze časové procesy, ale možná spíš intuitivně využívá tyto principy k manifestaci síly, nepředpověditelnosti a mohutnosti procesů odehrávajících se v džungli. Expedice, s původně jasným směrem a záměrem, se začíná doslova pomalu otáčet na voru, což zmiňuje i mnich v deníku, kde píše:

²¹² Timothy Morton, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2013, s. 2.

²¹³ Brad Prager, *The Cinema of Werner Herzog: Aesthetic Ecstasy and Truth*. New York: Wallflower Press 2007, s. 34.

„již nemohu psát, točíme se v kruzích“. Cyklického vzorce filmu si všímá i J. Villers, který připomíná situaci, kde se skupina chycená ve „vracáku“ točí stále dokola bez možnosti úniku. Tato kruhová logika graduje posledním záběrem, ve kterém kamera krouží okolo Aguirra nehybně stojícího na voru (čímž znázorňuje jeho polapení v jiné časovosti). Villers uvádí, že cyklická orientace naznačuje blížící se konec života (a začátek nového), a souvisí tedy „s prostorem ovládaným přírodou“.²¹⁴ V analýze filmu B. Prager také připomíná, že i hudební složka se podřizuje cyklickému vzorci díla – soundtrack od německé kapely Popol vuh sestává z chorálů, které hrají z třiceti šesti pásek běžících ve smyčkách a repetitivně se dokola ozývají.²¹⁵ Prager píše, že hudba produkující vokály, které „nejsou úplně rozpoznatelné jako hlasy“, ²¹⁶ posiluje záhadnost džungle a ukazuje, že expedice ztrácí směr a točí se téměř na místě.

Orientace pohybů postav, kamery a hudební složka (a i další aspekty) tak odrážejí cyklické principy fungování Země. Ve filmu je však zároveň přítomná i logika *šípu času*, která se projevuje skrze události důležitých zvrátů nebo naopak skrze náhlé skoky ve střihu. Jsme svědky okamžiků svržení panovníka, volby nového nebo soudu s Ursuou. V tyto momenty vidíme důležité události nesoucí znaky historie, které mají určitý směr a momentální význam. Zároveň je ale mnoho věcí v obraze vynecháno – útěk Armanda z vězení, identita předmětu, který drží Ursua pořád v ruce nebo jak proběhla smrt Guzmanova, nám zůstane skryto. Ve střihu se občas objeví náhlé posuny v ději, které zapříčiňují, že některé části příběhu zůstanou provždy nevysvětleny. Narace je takto často přerušena skoky a rychlými střihy například na bouřící vodu. Někdy pak zase kamera dlouze sleduje hladinu řeky nebo další přírodní scenérie, které zdánlivě vůbec nesouvisí s narací. Film tak nevybírá mezi důležitostmi lidského a *nelidského*, sleduje historie obojího a přikládá jim stejnou důležitost, staví je na stejnou rovinu. V těchto momentech sledujeme *šíp času*, který jde nějakým směrem, ovšem nepatří pouze narativu člověka, ale i Země. Film tedy latentně obsahuje i metafory *šípu* a *cyklu*, které přibližují charakter přírody a jejího fungování.

²¹⁴ Jacques de Villiers: *Myth, Environment and Ideology in the German Jungle of Aguirre, the Wrath of God*. Dostupný na WWW: <<http://sensesofcinema.com/2012/feature-articles/myth-environment-and-ideology-in-the-german-jungle-of-aguirre-the-wrath-of-god/>> [vyšlo 2012; cit. 20. 7. 2018].

²¹⁵ Brad Prager, *The Cinema of Werner Herzog: Aesthetic Ecstasy and Truth*. New York: Wallflower Press 2007, s. 35.

²¹⁶ Tamtéž, s. 35.

Waller si všímá, že čas ve filmu „postupuje jako řeka – je kaskádovitý, točitý nebo nehybný“.²¹⁷ To jsme měli možnost vidět, když jsme sledovali stagnaci postav, ale i cyklické a směrové vzorce v *Aguirrovi*. Řeka ve filmu ale není pouze strukturálním motivem, který odráží fungování času, ale je metaforou samotného času. Její tok a prostorové uspořádání reprezentuje zemský čas, jeho dynamiku i pomalost. Dobyvatelé jsou oproti tomu definováni svými předměty – symboly západní civilizace. Ty pomalu začínají ztrácet původní význam a kauzální účinky na prostředí. Snahy střít na nepřítele nebo do lesa neukazují žádné výsledky, zbraně a brnění korodují a stávají se spíše přežitkem, protože „nepřítel“ se nikdy doopravdy neobjeví. Když na začátku padá dělo z útesu a exploduje, zvuk plynule přejde do hřmění řeky, které oproti krátkému výbuchu podkresluje film příštích několik minut. Je tu zřejmá krátkost „zvuku lidí“ oproti délce „zvuku řeky“ a manifestuje se tak jejich rozdílná časovost. Lidské trvání je hned přehlušeno a polapeno temporalitou Země. Jak již bylo několikrát uvedeno, postavy v druhé části filmu plují v džungli po vodě, nebezpečím vyhnány z pevniny, a stále více se „potápějí do“ pomalého trvání, až na konci téměř splynou se Zemí. Na voru s nimi začnou žít opice (obr. 19), myši (obr. 20) a stabilita řeky se přiblíží nehybnosti břehu (obr. 21). Rozdílná časovost je přivedla až k nehybnosti, ve které nejsou s to bránit se a těla vyčerpaná soubojem s „cizím“ trváním se Deleuzovými slovy „vracejí do země“²¹⁸ a řeka plyne dál.

Chvilku po začátku filmu se kamera odpojí od výpravy a po dobu téměř minuty staticky sleduje prudce tekoucí vodu (obr. 22). V druhé půli filmu se objeví podobný záběr, tentokrát ale snímá téměř nehybnou řeku, ve které se odráží obloha a stromy (obr. 23). Viděli jsme, že řeka ve filmu metaforicky prezentuje temporalitu Země, ovšem v těchto několika obrazech se čas ukazuje ještě jiným způsobem. V návaznosti na Deleuzeův *Film 2* je totiž možné tvrdit, že tyto záběry jsou přímým znázorněním času. Ten je podle Deleuze a Bergsona určen souběžností rovin minulosti a přítomnosti, je spíše tokem nežli zmraženým okamžikem odehrávajícího se. Čas tedy nikdy nesestává pouze z jednoho okamžiku. Přítomnost vždy mizí ještě v momentě svého dění, a mění se tak v minulost. Deleuze píše, že aktuální přítomnost se „stává minulostí, když již není, když ji nahradila nová“²¹⁹ – pomíjí již v okamžiku svojí aktuality a obraz je tak minulý i přítomný zároveň. V současném okamžiku tak v sobě koexistuje aktuální

²¹⁷ Gregory A. Waller: *Aguirre, The Wrath of God: History, Theater, and the Camera*. Dostupný na WWW: < https://www.jstor.org/stable/3199461?seq=1#page_scan_tab_contents [vyšlo nedat.; cit. 20. 7. 2018].

²¹⁸ Gilles Deleuze, *Film 2. Obraz-čas*. Praha: Národní filmový archiv 2006, s. 171.

²¹⁹ Tamtéž, s. 97.

i virtuální. Právě detailní snímání řeky ukazuje na princip času, který v jeden moment přichází z minulosti a skrze přítomnost se dere do budoucnosti a (ne)tekoucí voda se stává (ne)hybatelem děje a hlavním centrem filmu. Ve zmíněných záběrech vidíme přímo čas (Země) a jeho plynutí – nejdříve úderné a kaskádovité, plné dynamiky a zvratů, podruhé již statické, točivé a téměř nehybné. Obrazy ukazují, že skutečnost nesestává jen z jedné přítomnosti, ale je střetem více souběžných linií, jež nám nemusí být na první pohled zřejmé a které jsou lidskému oku třeba i nepřístupné.

4.3.2. „Vazký“ romantismu a krystal

U Herzogova uvažování nad extatickou pravdou, ale i u jeho práce s filmovými obrazy je zřejmé „víra“ ve film, v jeho schopnost zprostředkovat „něco“ za hranicemi racionality. Prager píše, že analýzy Herzogových filmů často sledují „jazykové krize nebo [...] snahy vyjádřit bezprostřední vztah ke světu, který přechází nebo se vymyká jazykovým kategoriím“.²²⁰ Herzog se totiž domnívá, že skrze film se můžeme dostat k hlubším vrstvám reality a díky působení obrazu odkrýt něco, co bylo dříve skryto.²²¹ Pro jeho snahu hledat „něco v mysli nebo duši, ale také něco, co můžeme vědět až po faktu skrze manifestace například ve formě stopy vzpomínky, obrazu“,²²² je často řazen mezi romantické filmové autory. Samozřejmě je nepopíratelné (i přes Herzogův nesouhlas), že některé volby snímání, patetické okamžiky a také tematizace vztahu člověka/kultury s přírodou v sobě nesou zřejmý vliv německého romantismu (a idealismu),²²³ ale v mnoha ohledech se jeho dílo od této tradice odklání. Rozbor romantických tendencí v Herzogově tvorbě by vystačil na samostatný text, důležité je ale zmínit moment, ve kterém se s tímto směrem umění rozchází: Jeho filmy jsou velice často komparovány s tvorbou romantického malíře Caspara Davida Friedricha²²⁴ a řada analýz byla

²²⁰ Stefanie Harris, *Moving Stills: Herzog and Photography*. In: Brad Prager (ed.), *A Companion to Werner Herzog*. Hoboken: Wiley-Blackwell 2012, s. 129.

²²¹ Werner Herzog: *On the Absolute, the Sublime, and Ecstatic Truth*. Dostupná WWW: <<https://www.bu.edu/arion/on-the-absolute-the-sublime-and-ecstatic-truth/>> [vyšlo nedat.; cit. 20. 7. 2018].

²²² Laurie Johnson, *Werner Herzog's Romantic Spaces*. In: Brad Prager (ed.), *A Companion to Werner Herzog*. Hoboken: Wiley-Blackwell 2012, s. 512.

²²³ Viz Brad Prager, *The Cinema of Werner Herzog: Aesthetic Ecstasy and Truth*. New York: Wallflower Press 2007. nebo také Laurie Johnson, *Werner Herzog's Romantic Spaces*. In: Brad Prager (ed.), *A Companion to Werner Herzog*. Hoboken: Wiley-Blackwell 2012.

²²⁴ Jako jeden z mála příkladů můžeme uvést text M. Gondyho, který zkoumá, jak se projevují vlivy Friedrichovy tvorby v Herzogových filmech. Viz Matthew Gandy, *The Melancholy Observer*:

věnována Friedrichovým vlivům na Herzoga. I přes zřejmé shody mezi nimi ale můžeme naléznout důležitý rozdíl, který posouvá režiséra, i s jeho romantickými tendencemi, do doby *antropocénu*.

Friedrichovy nejznámější obrazy většinou ukazují kontemplanující „pozorovatele“, jak stojí v bezpečné vzdálenosti od přírodního prostředí a distancovaně hledí na krajinu. Postavy si zachovávají odstup a samy pozorují scénérii, jako kdyby byla pouze obrazem. Oproti tomu v *Aguirrovi* vidíme, jak jsou dobyvatelé přímo pohlceni v indiferentním světě bez možnosti vykročit ven, nahlédnout jej z vnějšku. Vzpomeňme na vizualizaci z vesmíru zmíněnou na začátku tohoto textu – snímek z Apolla 17 implikoval mimo jiné moc nad světem, možnost ho řídit. Fotografie představovala distancovanou perspektivu, která je přítomna i ve Friedrichových obrazech. V obou případech totiž pohled na Zemi jako krásnou, ale vzdálenou entitu naznačuje oddělení lidí od *ne-lidského* prostředí.

V předchozích částech jsme odmítli, že by *Aguirre* heroizoval spor člověka a přírody a ukázali jsme, že staví tento konflikt spíše na úroveň kultury. Lidské bytosti představuje film jako součást světa, což značí například symbióza indiánů s prostředím džungle, jejich schopnost vzájemně koexistovat se Zemí. Člověk sice podstupuje souboj s přírodou, ovšem tento konflikt je důsledkem jeho nerozvážného jednání. Takto se vrací zpět do bezprostředního kontaktu s *ne-lidskými* silami, které fatálně ovlivní jeho další směřování. „Už nejsme nadále schopni smýšlet o historii jako výhradně lidské“,²²⁵ říká Morton o situaci v *antropocénu*, kdy nad naším osudem získává rozhodující moc mimolidské prostředí. Naše minulost, přítomnost i budoucnost se proplétá s bytím a časy dalších entit a stejně jako postavy v *Aguirrovi* i my jsme na ponechání napospas „rozmarům“ Země. Morton píše, že v *antropocénu* „nejsme nadále připraveni na hraně propasti, kontemplanující nad její ohromností zatímco se nakláníme na vycházkové hůlce“,²²⁶ ale jsme v ní lapeni. Příroda jako hyperobjekt se na nás doslova lepí a neumožňuje nám zaujmout odstup. Tento pocit zachycení v non-lokálním a časově rozprostřeném hyperobjektu popisuje jako zkušenost, když plaveme v bazénu²²⁷ – ze všech stran jsme obklopeni vodou, působí na nás její chlad nebo teplota a i

Landscape, Neo-Romanticism, and the Politics of Documentary Filmmaking. In: Brad Prager (ed.), *A Companion to Werner Herzog*. Hoboken: Wiley-Blackwell 2012.

²²⁵ Timothy Morton, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2013, s. 5.

²²⁶ Tamtéž, s. 160.

²²⁷ Levi Bryant, *Hyperobjects and OOO*. In: Timothy Morton, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2013, s. 55.

přes zdánlivě svobodné možnosti pohybu jsme stále v bezprostředním fyzickém kontaktu s kapalinou. Podle Mortona jsme i v běžném životě neustále ovlivňováni působením nějaké „vazké“ entity, která překračuje naše kognitivní rámce (a kontaktuje nás pouze na rovině afektů) – ať už to jsou sluneční paprsky nebo radioaktivní záření. Stejně tak se ve filmu lepší prostředí džungle na členy výpravy, neumožňuje jim vystoupit ven a afektuje je svými vlastnostmi. Tělesnost a haptičnost environmentu je natolik silná, že dokonce vidíme kapky vody nebo bahna na objektivu kamery (obr. 24), jako kdybychom i my byli přímo zasaženi tamním prostorem a nemohli se od něj distancovat. Dílo také obsahuje minimum záběrů, které by ustavovaly prostor, odpojily se od conquistadorů a ukázaly nám dění z dálky. Už jsme řekli, že tyto obrazy implikují pohled jiné entity a že se ve filmu vyskytují pouze omezeně. Po většinu snímku vidíme skrze perspektivu pasivního člena expedice, který není s to pojmout džungli v celku, ale naopak se mu odhaluje pouze v malých neohraničených úsecích. Země ve filmu vždy existuje i za rámem, její rozsah sahá za pohled postav (i diváka), a značí tak dění, které se odehrává mimo náš dosah. Tato situace nám může připomenout i Deleuzovu úvahu nad avantgardními filmy Jorise Ivensse. Deleuze píše o *Dešti* (1929), který je sestaven ze stovek dílčích záběrů, že „je to soubor jedinečností, které prezentují déšť jako takový“.²²⁸ Tyto jedinečnosti lze nekonečně variovat a déšť samotný se tak podle Deleuze jeví jako afekt, který není konkrétní a celistvý, ale operuje v rovině rozmanitých možností. Stejně tak je příroda v *Aguirrovi* sestavena z fragmentů, které ji manifestují v její potencialitě a ne-složitelnosti. Postavy čelí jejímu estetickému působení, ke kterému není možné zaujmout prostorovou ani psychickou distanci. To je podle Mortona typické pro situaci *antropocénu*, kde jsme v kontaktu pouze se smyslovým působením hyperobjektů, které nejsme s to nahlédnout celistvě kvůli jejich lokální a časové rozprostřenosti.

Ve filmu je aluzivní působení přírody dovedeno natolik daleko, že se pomalu začínou smývat hranice mezi reálným a imaginárním. Protagonisté se ocitají v situacích, u kterých není možné rozeznat, zdali jsou skutečné či zdali jsou důsledkem horečky nebo blouznění. Když například vidí loď zachycenou v korunách stromů (obr. 25), mnich konstatuje, že je to pouze iluze, následně ale kamera loď doopravdy ukáže v jednom záběru společně s hledícími postavami (obr. 26), a smaže tak hranici mezi subjektivním a objektivním prostorem. Ke konci filmu dobyvatelé neví, zdali jsou doopravdy zasaženi šípem, či zda se jedná jen o halucinaci. „Není to šíp. Představujeme si šípy, protože se jich bojíme“, říká nevolník, který byl zrovna

²²⁸ Gilles Deleuze, *Film 1. Obraz-pohyb*. Praha: Národní filmový archiv 2000, s. 137.

jedním postřelen (obr. 27). Film proplétá skutečnost s halucinací, subjektivní a objektivní a staví je do stejné roviny. Tuto situaci popisuje Deleuze jako nerozlišitelné splynutí aktuálního obrazu a jeho obrazu virtuálního,²²⁹ koexistenci více hrotů přítomnosti v jednom okamžiku. Ve filmu není možné určit, co je iluze a co realita, stávají se jedním. Tato vícevrstevnatá struktura obrazu, kterou Deleuze nazývá obrazem-krystalem, je typická pro moderní kinematografii, protože v sobě nese množství potencialit, mezi kterými nelze rozlišit tu „správnou“. Podle Deleuze se totiž po druhé světové válce hroutí model pravdy a k moci se dostává klam, který „předkládá simultaneitu *impossibilních* přítomností“.²³⁰ Deleuze píše o Herzegových „halucinačních krajinách“, které „implikují nelokalizovatelné vztahy“²³¹ mezi aktuálním a virtuálním, v našem případě mezi iluzí a skutečností. Mortonův popis hyperobjektu, který nás obklopuje a zároveň ho nejsme nikdy s to poznat v jeho celistvosti, zde silně koreluje s tím, co vidíme i u Deleuze. „V hyperobjektech se vždy mýlíme“,²³² píše Morton, protože se s nimi nikdy nestřetneme přímo. Setkání vždy obsahuje „nutný element nereality“,²³³ hyperobjekt se totiž neodhaluje ve své skutečnosti, ale manifestuje se skrze falešné estetické působení. V *Aguirrovi* postavy nevědí, zdali byly doopravdy střeleny šípem, či zda se jedná o klam, podléhají estetickým efektům okolního světa a nerozlišují mezi realitou a iluzí. Snaží se vsugerovat si, že se jedná o blouznění, nebo doopravdy blouzní?

Oba autoři se v mnohém sice rozcházejí – Deleuzovi jde především o pluralitu „pravdy“, demonstraci síly klamu, která se projevuje v obrazu-krystalu. Morton zase vidí „nereálné“ jako jediný způsob, kterým se nám nepřístupný hyperobjekt jeví, a sleduje tak spíš nemožnost dosažení jeho reálné podstaty. Spojuje je ale zájem o faleš, která je pro oba nedílnou součástí světa a myšlení, neschopnost dobrat se jediné skutečné „pravdy“ o realitě. Protagonisté filmu podléhají „nereálnu“, klamu, který je jejich jediným napojením na hyperobjekt přírody. Skrze estetický kontakt s non-lokální a časově rozprostřenou entitou se ve filmu mažou hranice mezi skutečným a imaginárním a „hrdinové“ jsou vydáni „na milost“ nepoznatelnosti Země.

²²⁹ Gilles Deleuze, *Film 2. Obraz-čas*. Praha: Národní filmový archiv 2006, s. 325.

²³⁰ Tamtéž, s. 158.

²³¹ Tamtéž, s. 156.

²³² Timothy Morton, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2013, s. 153.

²³³ Tamtéž, s. 146.

4.4. (Ne)myšlení času Země

Když se ohlédneme zpět k analýze, je možné si všimnout, že celý rozbor stojí na reflexi několika opozic. S. J. Gould v *Time's Arrow, Time's Cycle* uvádí, že je přirozenou tendencí člověka vytvářet dichotomie, stavět vedle sebe rozličné interpretace, simplifikace, které ale i přes zdánlivou protikladnost mohou pomoci pochopit a přiblížit určitý problém. Chyba je podle Goulda často v tom, že vytváříme „nesprávné nebo zavádějící divize“, ²³⁴ anachronismy, které proti sobě staví protikladné celky, něco jako „pravdu“ a „lež“ (například rozkol evoluce vs. Boží kreace). Jedna z variant je tak vždy diskvalifikovaná na úkor druhé. V případě *šípu času* a *cyklu času* je tomu ale jinak – jedná se totiž o dichotomie, které naopak vedou k lepšímu porozumění historie Země, protože jsou v ní oba tyto principy obsaženy – „pokud musíme mít dichotomie, *šíp času* a *cyklus času* jsou ‚správné‘ – nebo při nejmenším maximálně užitečné – jako rámec k chápání největšího přínosu geologie lidskému myšlení“ ²³⁵ – hlubokého času. Gould píše, že zkoumání historie formování zemského povrchu provázely metafory reflektující „cyklus“ i „směr“ a k přiblížení si geologické temporality je nutné osvojit si obě figury.

Dichotomie, které představuje *Aguirre*, jsou často v konfliktu, tudíž by se mohlo zdát, že se jedná o střety mezi „pravdou“ a „lží“, ale je tomu jinak: Představené opozice mezi kulturou a přírodou (1); lidským a *ne-lidským* (2); západní a domorodou kulturou (3); rychlostí lidského času a pomalostí času Země (4); reálným a imaginárním (5); (a jak ještě uvidíme) realističností a stylizovaností (6); nejsou vztahy mezi správnou a špatnou interpretací, ale postulují známé a neznámé. Jedná se o alternativy, které spolu mohou koexistovat, nebo již koexistují, ovšem jen jedna strana je nám, jako zástupcům lidské (západní) společnosti, přístupná. Je to opozice mezi člověku známým, pojímatelným, přístupným a neznámým, nedosažitelným či potenciálním.

Tyto protiklady nacházíme především v momentech, kdy se lidský pohled střídá s tím „cizím“ nebo kdy je západní kultura konfrontována s přírodní. Kamera je po většinu času součástí expedice a sleduje dění ze subjektivní pozice jedné z postav. Skrze tuto perspektivu vidíme většinu střetů s prostředím i indiány a jen v omezeném počtu záběrů se kamera vzdálí

²³⁴ Stephen Jay Gould, *Time's Arrow, Time's Cycle: Myth and Metaphor in Discovery of Geological Time*. Cambridge: Harvard University Press 1987, s. 8.

²³⁵ Tamtéž, s. 14.

lidskému oku a expedice je pozorována (antropomorfizovanými) pohledem „cizího“. V tomto kontrastu právě vzniká uvědomění si perspektivy, která nepatří západnímu člověku (1); Příběh tedy většinou sledujeme skrze představitele civilizace, kteří vstupují do střetů se Zemí a indiány. I přes to, že neznámou kulturu film zobrazuje minimálně, jsme si vědomi její přítomnosti, která se nám zjevuje na krátký okamžik při setkání s domorodci (2 a 3); Lidský čas je konfrontován z pozice času *ne-lidského*, je mu pomalu podřizován, aby vyšla najevo jejich rozdílnost – oba jsou jiné, ale zároveň spolu koexistují (4); Splnutí reálného a imaginárního spojuje dohromady halucinace s prostředím, které svoji časovou a prostorovou rozděluje vyvolává estetické vjemy a vše splývá v jeden celek kombinující aktuální a virtuální v nerozdělitelném okruhu (5); Film takto skrze konstituci protikladů nebo dvou alternativ spojuje známé s neznámým, z perspektivy člověka (zástupce civilizace) nás přivádí k „cizímu“ světu, k jeho řádu a fungování. Upozorňuje na mezeru, nepřístupnost, která nás nutí konceptualizovat dříve nemyšlené faktory.

Poslední dvojicí, která ještě nebyla objasněna, je společná přítomnost realistického a stylizovaného typu zobrazování (6). Zde se již nejedná o metafory uvnitř obrazu, ale jde spíše o logiku jeho struktury. Herzog říká, že *Aguirre* příběh se pohybuje „mezi téměř dokumentárním stylem natáčení a mezi vysoce stylizovanými statickými záběry“ a pokračuje, že i to, jak „postavy umírají, je uděláno stylizovaným operním způsobem“.²³⁶ Realistické snímání se objevuje především v okamžicích, kdy ruční kamera společně s expedicí prochází džunglí nebo se nachází na voru, kde se houpe ve vlnách řeky a v detailech snímá výrazy herců. Objektiv kamery je v bezprostřední blízkosti dění a environmentu, až se na něj zachycují kapky vody a kusy bláta. Vidíme, že se jedná o záběry pořízené přímo v džungli mimo prostor studia. Stejně jako když píše Silke Panse o dokumentech Jamese Benninga, i zde vidíme, že Herzogův film není „oddělen od svého obsahu; [je] součástí světa“,²³⁷ obrazy jsou pořízeny v přírodním prostředí a jsou jím afektovány. Tento až dokumentaristický aspekt ještě více umocňuje pocit lapení v hyperobjektu, jeho „vazkost“. Skrze známý (a dějinami filmu osvojený) způsob „dokumentárního“ pohledu na svět film připomíná až postupy cinéma-vérité. Snaží se tak o realistické působení, o udržení určité míry autenticity, která souvisí se zdáním faktické a historické relevance, kterou *Aguirre* postuluje.

²³⁶ Paul Cronin, *Herzog on Herzog*. London: Faber and Faber 2002, s. 79.

²³⁷ Silke Panse, *Ten Skies, 13 Lakes, 15 Pools – Structure, Immanence and Eco-aesthetics in The Swimmer and James Benning's Land Films*. In: Guinevere Narraway, Anta Pick (eds.), *Screening Nature*. New York: Berghahn Books 2013, s. 44.

Vedle (a oproti tomu) stojí stylizované záběry, které autorsky přetvářejí prostředí, estetizují ho a vnášejí do něj až divadelní aspekty. Postavy nosí v džungli drahé šaty (obr. 28 a 29), hledí do kamery a jejich možná smrt se odehraje bez bolesti a v nejistotě, zda doopravdy umírají. Film náhle odmítá faktickou pravdu, konfrontuje realismus a ukazuje svět záměrně zkresleně. V zájmu stylizace rozbíjí konvenční způsoby vyprávění a chce „překvapit nebo zmást své diváky užitím filmové obrazovosti jako druhu estetické transcendence, která instiluje myšlenky a city“.²³⁸ Již nerozeznáváme, co je skutečnost a co iluze. Skáčíme v ději mezi důležitými a zdánlivě marginálními událostmi a vytrácejí se racionální a pevné body, kterých by se dalo chytit.

Alan Singer píše o Herzegových filmech, že se pokoušejí zobrazit filmovou řečí fenomény, které jsou nám běžně nepřístupné. Popisuje, jak ve filmu *Krajina ticha a temnoty* (1971) stylizací filmového obrazu dosahuje metaforického znázornění toho, jak vnímá svět hluchý a slepý člověk. Podle Singera Herzogova práce s obrazem rozšiřuje kapacity naší pozornosti, „produkuje vědění na úrovni toho, jak nás spojuje s dalšími obrazy skrze stříhové souvislosti, a ještě podstatněji, skrze pohyb kamery“.²³⁹ Herzog vytváří nové významy prací s estetickými prostředky média, a přibližuje nás tak k neznámému. Vyhýbá se nadbytečnému užití jazyka, a naopak využívá práce s nelingvistickými filmovými znaky. Postavy v *Aguirrovi* nakonec ztrácejí schopnost komunikovat slovy a jsou vydány na pospas smyslovým efektům.²⁴⁰ Herzog ukazuje nedůvěru ve spolehlivost jazykové komunikace a „zvýrazňuje sensualitu obrazů a jejich emoční resonanci“.²⁴¹ Film konfrontuje racionální a historické interpretace a skrze stylizované záběry přírody a dobyvatelů komunikuje na úrovni estetického působení. Příroda se manifestuje jako smyslový jev, který atakuje vjemy diváka i protagonistů.

Pro Herzoga i Deleuze je film „systémem obrazů a znaků nezávislých na jazyku“, skrze který je možné zobrazit dříve nepředstavitelné. Singer tuto schopnost jeho filmů přičítá efektu *fata*

²³⁸ Viz Matthew Gandy, *The Melancholy Observer: Landscape, Neo-Romanticism, and the Politics of Documentary Filmmaking*. In: Brad Prager (ed.), *A Companion to Werner Herzog*. Hoboken: Wiley-Blackwell 2012, s. 529.

²³⁹ Alan Singer, *Herzog and Human Destiny: The Philosophical Purposiveness of the Filmmaker*. Viz Matthew Gandy, *The Melancholy Observer: Landscape, Neo-Romanticism, and the Politics of Documentary Filmmaking*. In: Brad Prager (ed.), *A Companion to Werner Herzog*. Hoboken: Wiley-Blackwell 2012, s. 573.

²⁴⁰ Vzpomeňme na výsledky soutěže o varování před radioaktivním odpadem na začátku druhé kapitoly.

²⁴¹ Stefanie Harris, *Moving Stills: Herzog and Photography*. In: Brad Prager (ed.), *A Companion to Werner Herzog*. Hoboken: Wiley-Blackwell 2012, s. 130.

morgany – na jednu stranu dílo vyvolává pocit, že se jedná o nějakou skutečnou nebo historickou událost, a význam se tak jeví jako poznatelný²⁴² (například skrze lidskou perspektivu, „historická fakta“, dokumentární postupy atd.), ale zároveň se vzdaluje čistě racionálnímu chápání a „uniká naší schopnosti pochopit vesmír, který záměrně prezentuje“.²⁴³ Neschopnost artikulovat a vědomě pojmout zobrazované se stává kvalitou, díky které nás film přivádí k něčemu novému. *Aguirre*, který divákovi upírá informace, přeskakuje důležité události, mísí reálné s imaginárním a realistické se stylizovaným, nám záměrně neumožňuje plné pochopení prostředí, které zobrazuje. Ačkoli se zdá, že prezentuje skutečný svět, tak nám jej zároveň ustavičně upírá a manipuluje s ním.

Harman při čtení Howarda P. Lovecrafta přichází na to, že jeho „styl obsahuje aluze hloubek nepopsatelných realit skrytých lingvistickému, percepčnímu i kognitivnímu přístupu“.²⁴⁴ V Lovecraftově tvorbě se sice střetáváme spíše s mýtickými monstry a silami pocházejícími ze vzdálených koutů naší skutečnosti, ale i u Herzoga můžeme naleznout podobné narážky na skryté vrstvy reality. Stejně jako Lovecraft totiž popisuje něco možného a neznámého v našem světě. Spojuje historii s fantazií, upravuje skutečnost a ukazuje nám tak její nové možnosti. Představuje estetické narážky, které nechávají recipienta setkat se s netušenými kvalitami Země.

Pro Deleuze je jedním ze zásadních přínosů kinematografie právě možnost přivádět pozornost k dříve nemyslitelnému. Film podle něj svým fungováním odráží způsoby, jak člověk uvažuje, jelikož se pohybuje mezi různými plochami obrazů a propojuje v sobě virtuální a aktuální. Zároveň je ale schopen skrze organizaci znaků zasáhnout divákovo „myšlení jako takové“,²⁴⁵ vyvolávat v něm otřes, a vést ho tak k novému způsobu struktury myšlenek. Obraz působí na tělo recipienta, vzbuzuje v něm šok a ten „přenáší vibrace do mozkové kůry, dotýká se přímo nervového a cerebrálního systému“.²⁴⁶ Film tak spolu nechává koexistovat

²⁴² Alan Singer, *Herzog and Human Destiny: The Philosophical Purposiveness of the Filmmaker*. Viz Matthew Gandy, *The Melancholy Observer: Landscape, Neo-Romanticism, and the Politics of Documentary Filmmaking*. In: Brad Prager (ed.), *A Companion to Werner Herzog*. Hoboken: Wiley-Blackwell 2012, s. 575.

²⁴³ Tamtéž, s. 575.

²⁴⁴ Brian Willems, *Speculative Realism and Science Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2017, s. 24.

²⁴⁵ Martin Charvát: *Filmový obraz jako médium otřesu myšlení*. Dostupný na WWW: <https://www.medialnistudia.cz/front.file/download?file=2014_02_01_charvat.pdf> [vyšlo nedat.; cit. 22. 7. 2018].

²⁴⁶ Gilles Deleuze, *Film 2. Obraz-čas*. Praha: Národní filmový archiv 2006, s. 187.

známé a neznámé – „nejvyšší forma uvědomění v uměleckém díle má za korelát nejhlubší rovinu podvědomí“.²⁴⁷ Podobně, jak pro Shavira a Likavčana mohl smyslový střet s objektem vést k jeho racionalizaci a pochopení, tak skrze estetické působení útočí film na naše tělo/afekty²⁴⁸ a následně vyvolává otřes v myšlení a kognici. Film „zasahuje naši tělesnost, dovolává se těla“²⁴⁹ a otevírá nový svět skrze disrupce, okamžiky *mezi*, kdy například musíme čelit rozpadu klasického vyprávění a sestavovat prostory mezi stříhy, mezi rovinami děje nebo v našem případě i mezi časy. Stylizací a pomalým kontemplativním snímáním expedice a prostředí film posiluje smyslovou odezvu obrazu, „zvýrazňuje vytržení obrazů z narativnosti ve prospěch přímých způsobů komunikace“²⁵⁰ a působí na diváka ještě před tím, nežli je s to vědomě efekty obrazu pojmut. „[N]ikoliv skrze přenos informace [...], ale skrze přímou zkušenost nárazu“²⁵¹ probouzí myšlení, obohacuje nás o nové vztahy s realitou a dává nám možnost o ní uvažovat jinak. Myšlení se odehrává v tom smyslu, že dává prostor „nemyšlenému v myšlení, iracionalitě, jež je myšlení vlastní, bodu vnějšku, jenž leží mimo vnější svět, avšak je schopen navrátit nám víru v svět“.²⁵² Otevírají se tak nové perspektivy a krystalizuje nová kvalita, která nám byla dříve neznámá. *Aguirre* nás skrze náhlé stříhové skoky, nedořikávání děje, fragmentární zobrazování prostředí a prezentování opozic nutí domýšlet vztahy mezi kulturou a přírodou, pomalostí a rychlostí atd., a přibližuje nám tak Zemi v její „cizosti“. Tuto mezeru sice nikdy nepřekročíme, ale již její přijetí nás může vést k přehodnocení našeho vztahu ke světu. Podobně jako když Bennett rozebírá Adornovu „neidentitu“ – výskyt, který zůstává subjektu vždy něčím skrytý – tak i zde estetická a intelektuální pozornost k Zemi a její časovosti nikdy „nedokáže vidět svůj objekt jasně, nicméně má užitečné dopady na objekty, které se snaží natolik poznat“²⁵³ – vede totiž

²⁴⁷ Tamtéž, s. 190.

²⁴⁸ Toho si všímá i Prager, který uvádí, že Hezogova práce s kamerou, herecké výkony atd. jsou až haptické. Viz Brad Prager, *The Cinema of Werner Herzog: Aesthetic Ecstasy and Truth*. New York: Wallflower Press 2007, s. 6.

²⁴⁹ Martin Charvát: Filmový obraz jako médium otřesu myšlení. Dostupný na WWW: <https://www.medialnistudia.cz/front.file/download?file=2014_02_01_charvat.pdf> [vyšlo nedat.; cit. 22. 7. 2018].

²⁵⁰ Stefanie Harris, *Moving Stills: Herzog and Photography*. In: Brad Prager (ed.), *A Companion to Wener Herzog*. Hoboken: Wiley-Blackwell 2012, s. 130.

²⁵¹ Martin Charvát: Filmový obraz jako médium otřesu myšlení. Dostupný na WWW: <https://www.medialnistudia.cz/front.file/download?file=2014_02_01_charvat.pdf> [vyšlo nedat.; cit. 22. 7. 2018].

²⁵² Gilles Deleuze, *Film 2. Obraz-čas*. Praha: Národní filmový archiv 2006, s. 217.

²⁵³ Jane Bennett, Síla věcí. In: Václav Janoščík, Lukáš Likavčan, Jiří Růžička (eds.), *Mysl v terénu: Filosofický realismus v 21. století*. Praha: VVP AVU 2018, s. 124.

k respektu a ten „očisťuje naši vůli k nadvládě“²⁵⁴ nad „neidentitou“, neznámou (a nepoznatelnou) entitou.

Film tak na jednu stranu pomáhá vytvářet figury pro přiblížení si hluboké temporality, imaginovat ji a myslet skrze užití metafor a opozic, které v lidských termínech ukazují kontrast času člověka a Země. Zároveň nás ale, a trochu paradoxně, nepřestává neustále upozorňovat na nemožnost poznat „cizí“ trvání úplně.

²⁵⁴ Tamtéž, s. 124.

ZÁVĚR

Tvrdit, že Herzog vědomě pracuje s koncepcemi spekulativního realismu, objektivě orientované ontologie, nového materialismu nebo i s Deleuzovským „krystalem“, není z mnoha důvodů možné. Film předchází výše zmíněným proudům a teoriím někdy i o desítky let a při hlubším zkoumání Herzogova uvažování si můžeme povšimnout, že často jsou zdrojem jeho inspirace právě díla tradičních filozofů, vůči kterým se staví spekulativní obrat do opozice a které jeho zástupci často dekonstruuji nebo minimálně silně reinterpretovali. Ve svých filmech i textech se Herzog vědomě i nevědomě odvolává například na fenomenologii Martina Heideggera nebo na idealismus Immanuela Kanta, se kterými se mnozí zde citovaní autoři/rky silně rozcházejí. Na základě řady režisérových tvrzení lze usoudit, že je zastáncem tradičních koncepcí estetiky, které jsou často antropocentrické a vymaňují člověka z přírodního světa, nad kterým se podle něj můžeme díky umění povznést.²⁵⁵ Ovšem v jeho práci s obrazy, estetikou filmu a v jeho přístupu k „jazyku“ média je možné nalézt tolik silných paralel s představovaným myšlením, že je spekulativní interpretace Herzogovy tvorby více než relevantní. Ačkoli film vzniká dlouho před příchodem spekulativních tendencí a zároveň předchází i definování pojmů *antropocénu* a hlubokého času, rezonují v něm mnohá témata, jež jsou těmito koncepcím vlastní. I přesto, že tato témata nebyla tehdy ve vědeckém ani filozofickém diskurzu přímo artikulovaná, film se snaží intuitivně prezentovat sílu přírodního světa, jeho časovou a prostorovou rozprostřenost, dynamičnost a nepoznatelnost.

Díky Deleuzovi jsme viděli, že modernistická kinematografie „provokuje“ myšlení neznámého a nepředstavitelného a je schopná zjevovat nové vztahy mezi obrazy. Kvůli těmto vlastnostem filmu můžeme, obohaceni postřehy současné filozofie, sledovat, jak umění přivádí do našich konceptů dříve nemyslitelné. Vlastimil Zúška v doslovu *Filmu 2* shrnuje některé Deleuzovy poznatky a píše, „že film kříží odlišné rizomy filozofie a umění a konceptuální myslitel „pěstuje“ z tohoto křížení nové koncepty, které tvořivě proměňují konceptuální síť „jeho“ oboru i sítě oborů, s nimiž se prolíná“.²⁵⁶ Když je film dobrý a je pozorně sledován, může podle Deleuze odhalovat nové vztahy a přinášet nové způsoby

²⁵⁵ Viz Werner Herzog: On the Absolute, the Sublime, and Ecstatic Truth. Dostupný na WWW: <<https://www.bu.edu/arion/on-the-absolute-the-sublime-and-ecstatic-truth/>> [vyšlo nedat.; cit. 27. 7. 2018].

²⁵⁶ Vlastimil Zúška, Deleuze – filmová událost. In: Gilles Deleuze, *Film 2. Obraz-čas*. Praha: Národní filmový archiv 2006, s. 340.

uvažování. Ve snímku *Werner Herzog jí svou botu* režisér říká, že nás filmy nemění náhle, „že by mohly způsobit revoluci“, ale „mohou změnit naši perspektivu na věci, a v delších časových rozsazích se stát něčím hodnotným“. Kinematografie tak je s to obohatit nejen filozofii novými koncepcemi, ale může mít vliv i na naše běžné pojetí světa. Herzog nám tak skrze svou „gramatiku obrazů“ umožňuje nahlédnout přírodu nikoli jako utilitární zdroj surovin, ale jako zásadního aktéra (našeho) příběhu Země.

Viděli jsme, že *Aguirre* nás vede k pozornosti vůči světu a jeho temporalitě. Pro člověka sice není dostupné uvažování v natolik dlouhých časových škálách, v rámci kterých se odehrávají geologické procesy, ale díky imaginativním figurám – hlavně metaforám – si je může alespoň trochu přiblížit. Film konfrontuje naše pojetí času s časem Země a vede nás k představě, v jakém (pomalém) trvání příroda operuje. Skrze konfrontaci s lidskou perspektivou jsme si mohli všimnout, jak se rozdílná temporalita váže na hluboké procesy konstituce světa. Přiblížení si jinakosti a nepředstavitelnosti temporality Země se může zdát jako malý krok, v kontextu *antropocénu* se však jedná o důležitý posun, který je součástí širšího procesu reinterpretace vztahu člověka a přírody. Mnoho představitelů/ek spekulativní filozofie zastává názor, že právě umění hraje zásadní roli ve zprostředkování zkušenosti „cizího“. Touto schopností disponuje bezpochyby i film, který nás může upozorňovat na neznámý svět a podněcovat utváření nových vztahů s okolím.

Zaměřením se na rozrušování řady dualismů a zobrazením Země jako aktivní a ontologicky rovnocenné entity *Aguirre* narušuje běžný pohled, který je často integrovaný do západního umění (například skrze estetizaci dobývání přírody, jak jsme viděli u Mirzoeffa²⁵⁷). Kinematografie tvoří jen malou část mozaiky, která je s to proměnit pohled na „vnějšek“, ale v rámci hlubšího kulturního a myšlenkového projektu transformace může sehrát důležitou roli. Lukáš Likavčan píše, že estetická zkušenost může mít praktické důsledky, přivádět nás tak k částečnému porozumění principům vyšších entit a ukazovat, jak se chovat, abychom je nepoškozovali.²⁵⁸ Právě tak *Aguirre* skrze práci s prostředím, dichotomiemi, metaforami a reflexí vztahu člověka ke světu pomáhá přibližovat si operace hlubokého času Země, uvědomovat si jeho rozsáhlosti a nedosažitelnosti. Může tak pomoci reformulovat náš vztah k *ne-lidským* entitám, které si čím dál víc žádají naši pozornost.

²⁵⁷ Viz Nicholas Mirzoeff, *Visualising the Anthropocene*. Public Press, 2014, č. 26.

²⁵⁸ Lukáš Likavčan, *Aesthetics, Ecology and Google AI: A Preliminar Inquiry into Xenorationality*. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, r. 2016, č. 21, s. 115.

SEZNAM CITOVANÉ LITERATURY:

AN: Hubble Ultra Deep Field. *Hyperwall*. Dostupný na WWW:<<https://svs.gsfc.nasa.gov/30946>> [vyšlo 15. 5. 2018; cit. 23. 17. 2018].

AN: John Hutton: Father of Modern Geology 1726 - 1797, *Nature*, ročník 119, r. 1927, č. 582. Dostupný na WWW: < <https://www.nature.com/articles/119582a0.pdf>> [vyšlo nedat.; cit. 12. 6. 2018].

AN: Uniformitarianism. *The Columbia Encyclopedia*. Dostupný na WWW: <<https://web.archive.org/web/20060624122338/http://www.bartleby.com/65/un/uniformi.html>> [vyšlo nedat.; cit. 23. 7. 2018].

ARENDT, Hannah, *The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press 1958.

ASHTON, Dyrk: *Using Deleuze: The Cinema Books, Film Studies and Effect*. Dostupný na WWW:<https://etd.ohiolink.edu/rws_etd/document/get/bgsu1151342833/inline> [vyšlo nedat.; cit. 26. 7. 2018].

BAKER, R. C.: Deep Time, Short Sight. *Village Voice*. Dostupný na WWW: <<https://www.villagevoice.com/2002/05/28/deep-time-short-sight/>> [vyšlo 2006; cit. 12. 6. 2018].

BARRON, Colin (ed.), A strong distinction between humans and non-humans is no longer required for research purposes: a debate between Bruno Latour and Steve Fuller. *History of Human Sciences* 16, 2003, č. 2.

BAZIN, André, *Co je film?*. Praha: Československý filmový ústav 1979.

BENNET, Jane, Síla věcí. In: Václav Janoščík, Lukáš Likavčan, Jiří Růžička (eds.), *Mysl v terénu: Filosofický realismus v 21. století*. Praha: VVP AVU 2018, s. 109–128.

BOGOST, Ian, *Alien Phenomenology or What It's like to be a Thing*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2012.

BONNEUIL, Christophe, FRESSOZ, Jean-Baptiste, *The Shock of the Anthropocene*. London: Verso 2017.

BORDWELL, David, Kristin Thompson, *Dějiny filmu*. Praha: AMU/NLN 2011.

BOYER, Patricio: Fantasy and Imperial Discourse in Herzog's *Aguirre, the Wrath of God*. *Journal of Latin American Cultural Studies*, 20, 2011, č. 3. Dostupný na WWW: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13569325.2011.617361>> [vyšlo 2. 11. 2011; cit. 19. 7. 2018].

BRYANT, Levi, Ontický princip: Nástin objektivě orientované ontologie. In: Václav Janoščík, Lukáš Likavčan, Jiří Růžička (eds.), *Mysl v terénu: Filosofický realismus v 21. století*. Praha: VVP AVU 2018, s. 67–89.

BRYANT, Levi, Za objekt konečně bez subjektu. In: Václav Janoščík (ed.), *Objekt*, Praha: Kvalitář 2015, s. 83–105.

CHARVÁT, Martin: Filmový obraz jako médium otřesu myšlení. Dostupný na WWW: <https://www.medialnistudia.cz/front.file/download?file=2014_02_01_charvat.pdf> [vyšlo nedat.; cit. 22. 7. 2018].

COHEN, Jeferey Jerome, ELKINS-TANTON, Linda, *Earth*. London: Bloomsbury Academic 2016.

COHEN, Jeffrey Jerome, *The Stone: An Ecology of the Inhuman*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2015.

CRONIN, Paul, *Herzog on Herzog*. London: Faber and Faber 2002.

CRUTZEN, Paul J., STOERMER, Eugene F., The Anthropocene. *Global Change News Letter*, 2000, č. 41, s. 17.

CUBITT, Sean, Lví podíl. In: Václav Janoščík (ed.), *Objekt*. Praha: Kvalitář 2015, s. 137–164.

CUBITT, Sean, MONANI, Salma, RUST, Stephen (eds.), *Ecocinema Theory and Praxis*. Londýn: Routledge 2012.

DE VILLERS, Jacques: Myth, Environment and Ideology in the German Jungle of *Aguirre, the Wrath of God*. *Sense of Cinema*. Dostupný na WWW: <<http://sensesofcinema.com/2012/feature-articles/myth-environment-and-ideology-in-the-german-jungle-of-aguirre-the-wrath-of-god/>> [vyšlo 2012; cit. 18. 7. 2018].

DELANDA, Manuel: The Geology of Morals – A Neomaterialist interpretation. *Future Non Stop*. Dostupný na WWW: <<http://future-nonstop.org/c/818d3d85eca43d66ff0ebd1dfedda6e3>> [vyšlo nedat.; cit. 13. 6. 2018].

DELEUZE, Gilles, *Film 1. Obraz-pohyb*. Praha: Národní filmový archiv 2000.

DELEUZE, Gilles, *Film 2. Obraz-čas*. Praha: Národní filmový archiv 2006.

DELEUZE, Gilles, *Spinoza: Praktická filosofie*. Praha: OIKOYMENTH 2016.

DEMOS, T. J., *Decolonizing the Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology*. New York: Sternberg Press 2016.

DIEM-LANE, Andrea, *Cerebral Mirage: The Deceptive Nature of Awareness*. Los Angeles: Mount Saint Antonio College 2014.

ELSAESSER, Thomas: The Author of the Film: The Cultural Mode of Production in the New German Cinema. Dostupný na WWW: <http://www.thomas-elsaesser.com/images/stories/pdf/elsaesser_the_author_of_the_film_cultural%20mode%20of%20production.pdf> [vyšlo nedat.; cit. 18. 7. 2018].

- EYLOTT, Marie-Claire: Mary Anning: The Unsung Hero of Fossil Discovery. *Natural History Museum*. Dostupný na WWW: <<http://www.nhm.ac.uk/discover/mary-anning-unsung-hero.html>> [vyšlo 9. 3. 2018; cit. 13. 6. 2018].
- FARRIER, David: How the Concept of Deep Time is Changing. *The Atlantic*. Dostupný na WWW: <<https://www.theatlantic.com/science/archive/2016/10/aeon-deep-time/505922/>> [vyšlo 31. 10. 2016; cit. 13. 6. 2018].
- FORTEY, Richard A.: Charles Lyell and Deep Time. *The Geological Society*. Dostupný na WWW: <<https://www.geolsoc.org.uk/Geoscientist/Archive/October-2011/Charles-Lyell-and-deep-time>> [vyšlo 21. 9. 2011; cit. 13. 6. 2018].
- GANDY, Matthew, The Melancholy Observer: Landscape, Neo-Romanticism, and the Politics of Documentary Filmmaking. In: Brad Prager (ed.), *A Companion to Werner Herzog*. Hoboken: Wiley-Blackwell 2012, s. 528–546.
- GAUTHIER, Guy, *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Praha: Akademie muzických umění 2004.
- GOULD, Stephen Jay, *An Urchin in the Storm: Essays about Books and Ideas*. New York: W. W. Norton and Company 1987.
- GOULD, Stephen Jay, *Time's Arrow, Time's Cycle: Myth and Metaphor in Discovery of Geological Time*. Cambridge: Harvard University Press 1987.
- GRATTON, Peter, *Speculative Realism: Problems and Prospects*. New York: Bloomsbury Academic 2014.
- GRUSIN, Richard (ed.), *The Nonhuman Turn*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2015, s. vii.
- HARAWAY, Donna J., *Staying with the Trouble*. Durham: Duke University Press 2016.
- HARMAN, Graham, *The Quadruple Object*. Winchester: Zero Books 2011.
- HARMAN, Graham, Vicarious Causation. *Collapse*, r. 2017, č. 2. Dostupný na WWW: <<http://www.faculty.virginia.edu/theorygroup/docs/harman=vicarious-causation.pdf>> [vyšlo 8. 2. 2007; cit. 25. 7. 2018].
- HARRIS, Stefanie, Moving Stills: Herzog and Photography. In: Brad Prager (ed.), *A Companion to Werner Herzog*. Hoboken: Wiley-Blackwell 2012.
- HAWKING, Stephen, *Stručná historie času v obrazech*. Praha: Argo 2002.
- HERZOG, Werner: On the Absolute, the Sublime, and Ecstatic Truth. *Arion*. Dostupný na WWW: <<https://www.bu.edu/arion/on-the-absolute-the-sublime-and-ecstatic-truth/>> [vyšlo nedat.; cit. 18. 7. 2018].

HŘÍBEK, Tomáš, Realismus, materialismus a umění. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, r. 2016, s. 38–67.

HUTTON, John: Theory of the Earth. Dostupný na WWW: <<http://www.gutenberg.org/files/12861/12861-h/12861-h.htm>> [vyšlo 9. 7. 2004; cit. 10. 6. 2018].

ISHII-GONZALES, Sam: Bazin and Cinematic Realism. *The Objects Gaze*. Dostupný na WWW: <<https://theobjectsgaze.wordpress.com/2011/10/06/bazin-and-cinematic-realism/>> [Vyšlo 6. 11. 2011; cit. 24. 7. 2018].

JANOŠČÍK, Václav, LIKAVČAN, Lukáš, RŮŽIČKA, Jiří (eds.), *Mysl v terénu: Filosofický realismus v 21. století*. Praha: VVP AVU 2018.

JANOŠČÍK, Václav, Území a mapa. Speklativní myšlení a problém *Grand dehors*. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, r. 2016, s. 8–37.

JOHNSON, Laurie, Werner Herog's Romantic Spaces. In: Brad Prager (ed.), *A Companion to Wener Herzog*. Hoboken: Wiley-Blackwell 2012.

KAPLICKÝ, Martin, Graham Harman a Alfred North Whitehead: O filosofii, estetice a umění. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, r. 2016, č. 21, s. 68–89.

LANGIONE, Matt: Will Art Save Our Descendants from Radioactive Waste?. *JSTOR Daily*. Dostupný na WWW: <<https://daily.jstor.org/can-we-use-art-to-warn-future-humans-about-radioactive-waste/>> [vyšlo 13. 5. 2015; cit. 12. 6. 2018].

LATOUR, Bruno, *Nikdy sme neboli moderní*. Bratislava: Kalligram 2003.

LEWIS, Simon S., MASLIN, Mark A., Defining the Anhtropocene. *Nature*, 2015, č. 519, s. 171–180.

LIKAVČAN, Lukáš, Aesthetics, Ecology and Google AI: A Preliminar Inquiry into Xenorationality. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, r. 2016, s. 90–117.

MACDONALD, Scott, The Ecocinema Experience. In: Sean Cubitt, Salma Monani, Stephen Rust (eds.), *Ecocinema Theory and Praxis*. Londýn: Routledge 2012, 17–41.

MACKAY, Robin, PENDRELL, Luke, TRAFFORD James (eds.), *Speculative Aesthetics*. Falmouth: Urbanomic 2014.

MARTIN-JONES, David: Trolls, Tigers and Transmodern Ecological Encounters: Enrique Dussel and a Cine-ethics for the Anthropocene. *Film-Philosophy* 20, 2016, č. 1. Dostupný na WWW <<https://www.euppublishing.com/doi/abs/10.3366/film.2016.0005>> [vyšlo 1. 2. 2016; 6. 3. 2018].

MCPHEE, John, *Basin and Range*. New York: Farrar, Straus and Giroux 1981.

MEILLASSOUX, Quentin, *After Finitude: An Essay on Necessity of Contingency*. New York: Continuum 2010.

MEILLASSOUX, Quentin: Time without becoming. Dostupný na WWW: <
https://speculativeheresy.files.wordpress.com/2008/07/3729-time_without_becoming.pdf>
[vyšlo nedat.; cit. 12. 6. 2018].

MIRZOEFF, Nicholas, Visualising the Anthropocene. *Public Press*, 2014, č. 26, s. 213–232.

MOORE, Jason W., *Anthropocene or Capitalocene?: Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. Oakland: PM Press 2016.

MORTON, Timothy, *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*. New York: Columbia University Press 2016.

MORTON, Timothy, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2013.

MORTON, Timothy, Otřes bytí: Úvod do hyperobjektů. In: Václav Janoščík, Lukáš Likavčan, Jiří Růžička (eds.), *Mysl v terénu: Filosofický realismus v 21. století*. Praha: VVP AVU 2018, s. 91–108.

MORTON, Timothy, Před objektem. In: Václav Janoščík (ed.), *Objekt*, Praha: Kvalitář 2015, s. 27–46.

NAGEL, Thomas, What Is It Like to Be a Bat?. *The Philosophical Review* 83, 1974, s. 435–450.

NARRAWAY, Guinevere, PICK, Anat (eds.), *Screening Nature*. New York: Berghahn Books 2013.

PANSE, Silke, *Ten Skies, 13 Lakes, 15 Pools* – Structure, Immanence and Eco-aesthetics in *The Swimmer* and James Benning's Land Films. In: Guinevere Narraway, Anat Pick (eds.), *Screening Nature*. New York: Berghahn Books 2013, s. 37–59.

PARIKKA, Jussi, *Geology of Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2015.

PARIKKA, Jussi, Temporalita médií: Média-Arché-Fosilie. In: Václav Janoščík, *Objekt*. Praha: Kvalitář 2015, s. 165–176.

PARIKKA, Jussi, *The Anthrobscene*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2014.

PICK, Anat, Three Worlds: Dwelling and Worldhood on Screen. In: Guinevere Narraway, Anat Pick (eds.), *Screening Nature*. New York: Berghahn Books 2013, s. 21–36.

PRAGER, Brad, *The Cinema of Werner Herzog: Aesthetic Ecstasy and Truth*. New York: Wallflower Press 2007.

PRAGER, Brad (ed.), *A Companion to Werner Herzog*. Hoboken: Wiley-Blackwell 2012.

RAFORD, Tim: Universe's 6,000th Birthday. *Guardian*. Dostupný na WWW: <<https://www.theguardian.com/science/2004/oct/22/science.research>> [vyšlo 22. 10. 2004; cit. 12. 6. 2018].

ROJÍK, Petr: Holocén, nebo Antropocén?. *Envigogika* 8, 2013, č. 5. Dostupný na WWW: <<https://envigogika.cuni.cz/index.php/Envigogika/article/download/425/544/>> [vyšlo 31. 12. 2013; cit. 27. 7. 2018].

ROWAN, Chris: Darwin, Deep Time and Evolution. *Highly Allochthonous*. Dostupný na WWW: <<http://all-geo.org/highlyallochthonous/2009/02/darwin-deep-time-and-evolution/>> [vyšlo 12. 2. 2009; cit. 13. 6. 2018].

SHAVIRO, Steven, *Discognition*. Londýn: Repeater Books 2016.

SHAVIRO, Steven, Počátky spekulativního realismu: přehled. In: Václav Janoščík, *Objekt*, Praha: Kvalitář 2015, s. 47–60.

SHAVIRO, Steven, *Post Cinematic Affect*. Winchester: Zero Books 2009.

SHAVIRO, Steven, *The Universe of Things: On Speculative Realism*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2014.

SINGER, Alan, Herzog and Human Destiny: The Philosophical Purposiveness of the Filmmaker. Viz Matthew Gandy, *The Melancholy Observer: Landscape, Neo-Romanticism, and the Politics of Documentary Filmmaking*. In: Brad Prager (ed.), *A Companion to Wener Herzog*. Hoboken: Wiley-Blackwell 2012, s. 566–586.

SRNICEK, Nick: Navigating Neoliberalism: Political aesthetics in an age of crisis. Dostupný na WWW: <<https://medium.com/after-us/navigating-neoliberalism-f9fae2405488>> [vyšlo 20. 10. 2015; cit. 6. 5. 2018].

ŠMAJS, Josef, *Ohrožená kultura: Od evoluční ontologie k ekologické politice*. Brno: Host 2011.

TALASEK, John: Imagining Deep Time. Dostupný na WWW: <<http://www.cpnas.org/exhibitions/imagining-deep-time-catalogue.pdf>> [vyšlo nedat.; cit. 12. 6. 2018].

THACKER, Eugene, *In the Dust of this Planet*. Winchester: Zero Books 2011.

VITIELLO, Guido, Portrait of the Chimanzee as a Metaphysician: Parody and Dehumanization in *Echoes from a Somber Empire*. In: Brad Prager (ed.), *A Companion to Wener Herzog*. Hoboken: Wiley-Blackwell 2012, s. 547–565.

WALLER, Gregory A.: Aguirre, The Wrath of God: History, Theater, and the Camera. *South Atlantic Review*, 46, 1981, č. 2. Dostupný na WWW: <https://www.jstor.org/stable/3199461?seq=1#page_scan_tab_contents> [vyšlo nedat.; cit. 18. 7. 2018].

WARK, McKenzie, *Molecular Red: Theory for the Anthropocene*. London: Verso 2016.

WHITEHEAD, Alfred North, *Process and Reality*. New Jersey: Prentice Hall 1979.

WILLEMS, Brian, *Speculative Realism and Science Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2017.

ZHANG, Zhichun: Speculative Realism and Liu Jiayin's *Oxhide II*. Dostupný na WWW: <https://www.academia.edu/8115652/Speculative_realism_and_Liu_Jiayins_Oxhide_II> [vyšlo nedat.; cit. 19. 7. 2018].

ZIELINSKI, Siegfried, *Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*. Cambridge: The MIT Press 2006.

SEZNAM CITOVANÝCH FILMŮ:

Aguirre, hněv Boží (Aguirre, der Zorn Gottes, Werner Herzog, 1972)

All Watched Over by Machines of Loving Grace (All Watched Over by Machines of Loving Grace, Adam Curtis, 2011)

Děšť (Regen, Joris Ivens, 1929)

Fitzcarraldo (Fitzcarraldo, Werner Herzog, 1982)

Grizzly Man (Grizzly Man, Werner Herzog, 2005)

Krajina ticha a temnoty (Land des Schweigens und der Dunkelheit, Werner Herzog, 1971)

Lekce temnoty (Lektionen in Finsternis, Werner Herzog, 1992)

Oxhide II (Niupi er, Jiayin Liu, 2009)

Setkání na konci světa (Encounters at the End of the World, Werner Herzog, 2007)

La Soufrière – Warten auf eine anausweichliche Katastrophe (La Soufrière – Warten auf eine anausweichliche Katastrophe, Werner Herzog, 1977)

Srdce ze Skla (Herz aus Glas, Werner Herzog, 1976)

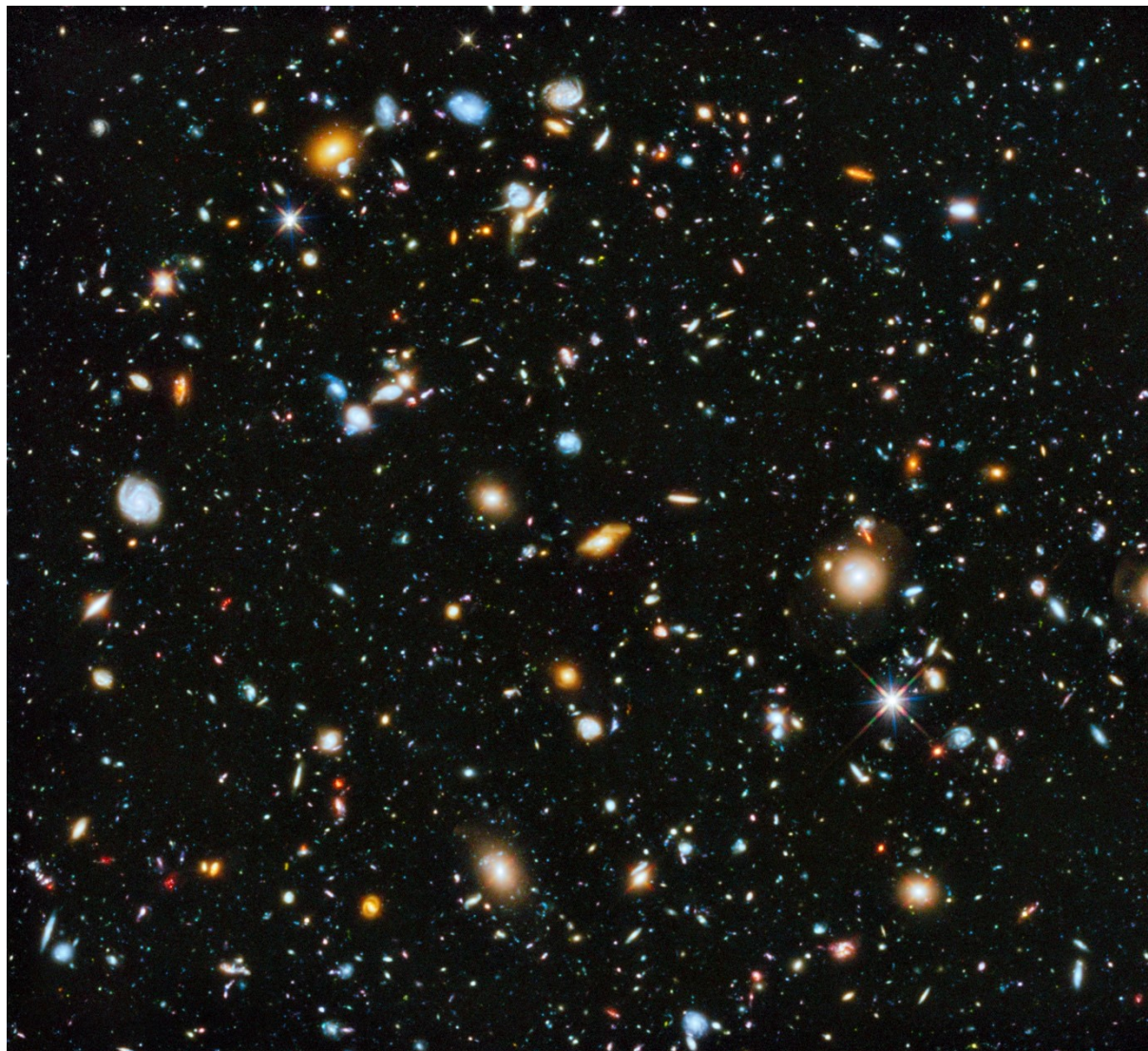
Sůl a Oheň (Salt and Fire, Werner Herzog, 2016)

Werner Herzog jí svou botu (Werner Herzog Eats his Shoe, Les Blank, 1980)

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA:

Úvod:

Obr. 1: *Hubbleovo ultrahluboké pole*



Zdroj: https://www.nasa.gov/mission_pages/hubble/science/xdp.html

Kapitola 1:

Obr. 2: Snímek *Modrá skleněnka* pořízený posádkou Apolla 17 roku 1972



Zdroj: https://www.nasa.gov/multimedia/imagegallery/image_feature_329.html

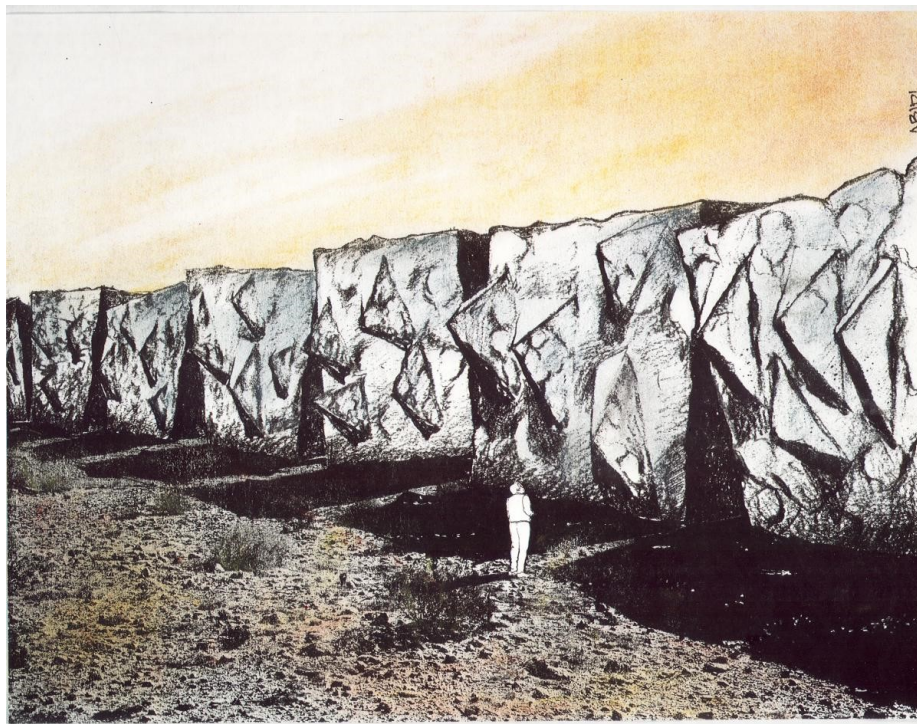
Kapitola 2:

Obr. 3: *landscape of thorns*



Zdroj: <https://worksthatwork.com/3/message-to-the-future/share/e8758f8c69f28bb2a0a1ff8d8a91196e>

Obr. 4.: *forbidding blocks*



Zdroj: <https://worksthatwork.com/3/message-to-the-future/share/e8758f8c69f28bb2a0a1ff8d8a91196e>

Kapitola 4:

Obr. 5



Obr. 6



Obr. 7



Obr. 8



Obr. 9



Obr. 10



Obr. 11



Obr. 12



Obr. 13



Obr. 14



Obr. 15



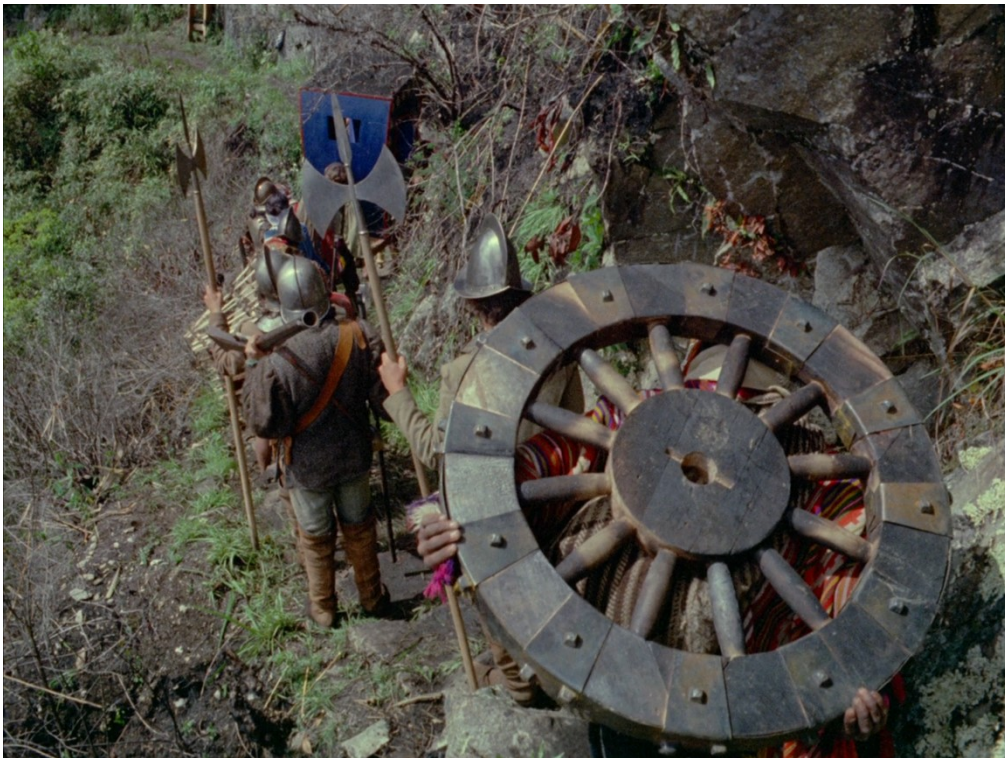
Obr. 16



Obr. 17



Obr. 18



Obr. 19.



Obr. 20



Obr. 21



Obr. 22



Obr. 23



Obr. 24



Obr. 25



Obr. 26



Obr. 27



Obr. 28



